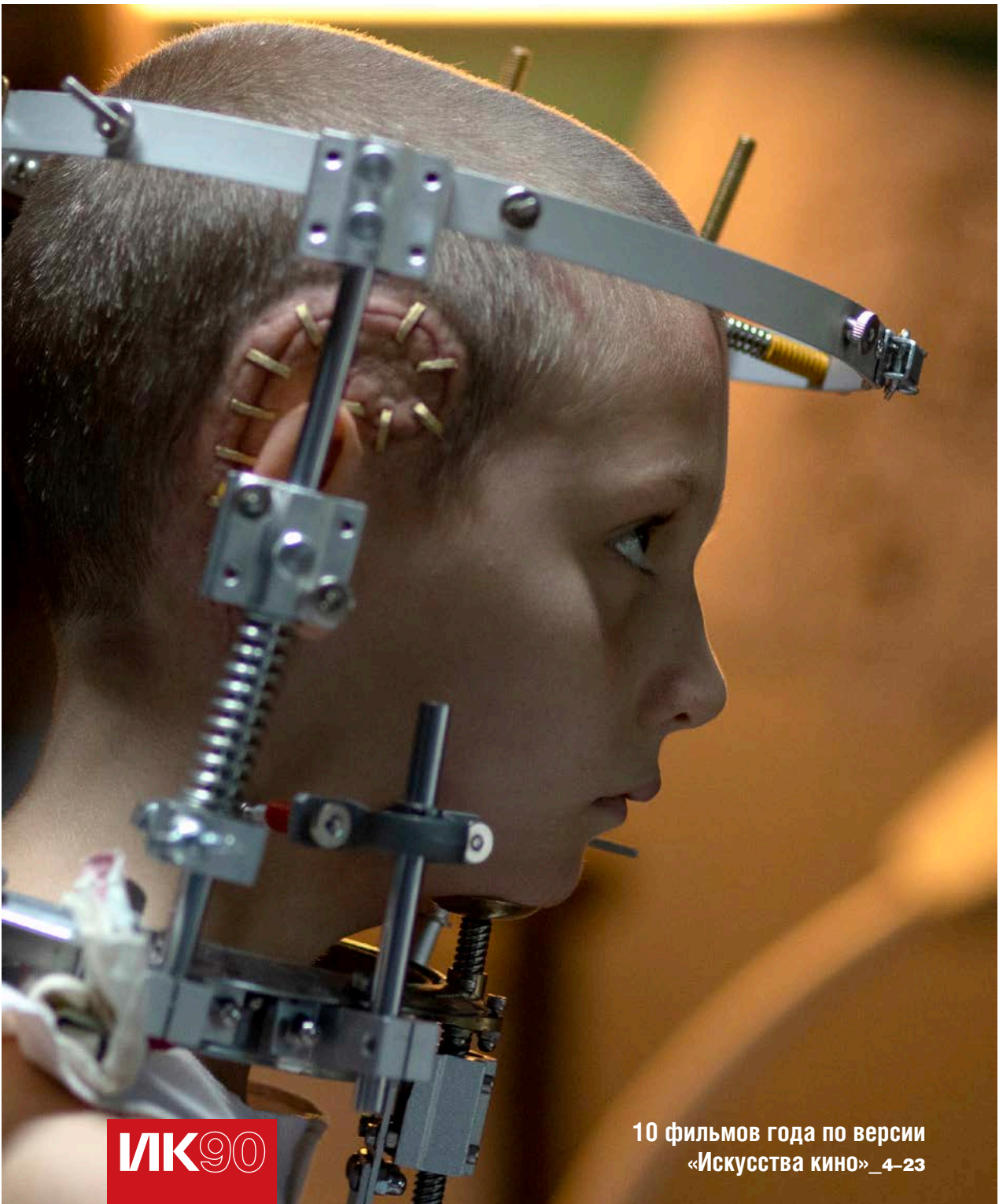
ИСКУССТВО КИНО 11/12

№11/12 **2021** www.kinoart.ru

ВЕНЕЦИЯ-2021_**25–91**

ТРИ «ДЮНЫ»_**169**

ЛИТЕРАТУРА + КИНО_**215–249**

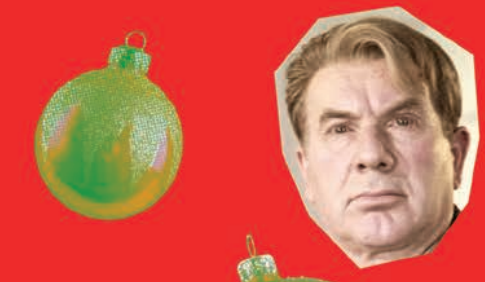


ИК90

10 фильмов года по версии «Искусства кино»_4–23

0+

КАРНАВАЛЬНАЯ НОЧЬ



в праздничном прокате
с 30 декабря

Цифровая реставрация выполнена
ФГУП "Киноконцерн Мосфильм"

Яндекс Кью Мосфильм ИК

ИК90

К Новому году мы подошли в привычном смятении, но все-таки собрались с силами и мыслями, чтобы составить список – нет, пожалуй, не «лучших», но самых для нас замечательных (по разным причинам) фильмов этого странного и трудного года. Среди них несколько российских, и это один из поводов для осторожного оптимизма: как бы ни сгущалась тьма вокруг нас, кинематограф и искусство в целом продолжают по мере сил разгонять эти тучи. Даже в наших палестинах.

В итоговом номере подробнейший срез Венецианского фестиваля, не в первый раз поставившего во главу угла феминизм (получившее «Золотого льва» «Событие» француженки Одри Диван) и выведшего из тени фильмы онлайн-гиганта Netflix («Рука бога» Паоло Соррентино, «Власть пса» Джейн Кэмпион, оба – лауреаты «Серебряных львов»). Обо всех этих фильмах мы пишем здесь, но не довольствуемся очевидным, останавливаясь на кинематографе пограничном («Пропавшая дочь» Мэгги Джилленхол), экспериментальном («Дыра» Микеланджело Фраммартино), но и арт-мейнстримном тоже («Холодный расчет» Пола Шредера, «Спенсер» Пабло Ларраина).

Своеобразные итоги «русского» года – в более подробных, чем мы привыкли, остановках на самых обсуждаемых и в чем-то даже скандальных картинах «Кинотавра»: это неброский победитель «Море волнуется раз» Николая Хомерики, вызывающий «Капитан Волконогов бежал» Наташи Меркуловой и Алексея Чупова, недооцененная «Медея» Александра Зельдовича. Последний фильм позволяет вновь задуматься о соотношении кинематографа с литературными – или мифологическими – первоисточниками. Тот же вечный вопрос – в центре исследования Льва Наумова о «Дюне» Дени Вильнёва и других киноинтерпретациях научно-фантастического эпоса Фрэнка Герберта, статьи Нины Цыркун об абсолютно новой трактовке комиксов Marvel Хлоей Чжао, а также трех текстов на границе литературоведения и киноведения, посвященных замыслу «Клеопатры» Осипа Брика, сценическим и экранным судьбам прозы Николая Лескова и Леонида Андреева.

Море волнуется, но мы надеемся выплыть. С Новым годом!

На первой странице обложки: кадр из фильма «Титан», режиссер Жюлия Дюкурно © Кинокомпания «Парадиз»
На четвертой странице обложки: кадр из фильма «Капитан Волконогов бежал», режиссеры Наташа Меркулова, Алексей Чупов © «Central Partnership»

4 **10 лучших фильмов года по версии журнала «Искусство кино»**

РЕПЕРТУАР. ВЕНЕЦИЯ

25 АННА МЕЛИКОВА
РЕАЛЬНОСТЬ В ЕЕ ЖИВОТЕ
«Событие», режиссер Одри Диван

33 ЗИНАИДА ПРОНЧЕНКО
НОВЫЙ ГОРОД
«Рука бога», режиссер Паоло Соррентино

38 ЮЛИЯ КОВАЛЕНКО
ИЗБАВЬ ОДИНОКУЮ МОЮ
«Власть пса», режиссер Джейн Кэмпион

48 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
БЕСПОКОЙСТВО
«Пропавшая дочь» («Незнакомая дочь»), режиссер Мэгги Джилленхол

52 ВЕРОНИКА ХЛЕБНИКОВА
МАМА ПЕДРО
«Параллельные матери», режиссер Педро Альмодовар

56 ГИЛАНА КИЛГАНОВА
ЦВЕТА ЕГО ПАЛИТРЫ
Из чего состоят «Параллельные матери»

66 НИНА ЦЫРКУН
ВНЕ ЗОНЫ И ДОСТУПА
«Холодный расчет», режиссер Пол Шредер

71 АНДРЕЙ ПЛАХОВ
ДИАНА, ХИМЕРА МАССКУЛЬТА
«Спенсер», режиссер Пабло Ларраин

75 АНТОН ДОЛИН
НА ДНЕ
«Дыра», режиссер Микеланджело Фраммартино

82 АЛЕКСЕЙ ФИЛИППОВ
ВЕЧНЫЙ (С)БОЙ
«Мама, я дома», режиссер Владимир Битоков

86 НИКИТА ГРИГОРОВ
РЕЖИССЕР И НОСОРОГ
«Носорог», режиссер Олег Сенцов

РЕПЕРТУАР. РУССКОЕ

93 АНТОН ДОЛИН
ВСЕ СВОБОДНЫ
«Капитан Волконогов бежал», режиссеры Наташа Меркулова, Алексей Чупов

109 ИГОРЬ САВЕЛЬЕВ
ВЕК СВОБОДЫ НЕ ВИДАТЬ
«Иван Денисович», режиссер Глеб Панфилов

114 ЕЛЕНА СТИШОВА
МОЙ МИЛЫЙ, ЧТО ТЕБЕ Я СДЕЛАЛА?
«Медея», режиссер Александр Зельдович

121 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
ОТПУСТИЛО
«Медея», режиссер Александр Зельдович

126 НИКИТА КАРЦЕВ
ПЕРЕЛОМ
«Море волнуется раз», режиссер Николай Хомерики

132 АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ
НАУЧИТЬСЯ ГОВОРИТЬ
К итогам «Кинотавра»

135 НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
ДУША С КОНСУМАЦИЕЙ
«Герда», режиссер Наталья Кудряшова

140 ТИМУР АЛИЕВ
БЕЛЫЕ ПЯТНА
«Другое имя», режиссер Вета Гераськина

146 ДАНИИЛ ЛЯХОВИЧ
ДИСТАНЦИЯ
«На близком расстоянии», режиссер Григорий Добрыгин

150 НИНА ЦЫРКУН
RECYCLE
«Краш», режиссеры Олег Пресняков, Владимир Пресняков

155 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
ТЕАТР РАСКРЫВАЕТСЯ
«Рапана», режиссер Виталий Суслин

160 МАКСИМ СЕЛЕЗНЁВ
ПОТУСТОРОННЯЯ РУСЬ
«Обходные пути», режиссер Екатерина Селенкина

РАЗБОРЫ

165 НИНА ЦЫРКУН
ОНИ СТОЯЛИ МОЛЧА В РЯД
«Вечные», режиссер Хлоя Чжао

169 ЛЕВ НАУМОВ
САМАЯ ПЛОДОРОДНАЯ ИЗ ПУСТЫНЬ
«Дюна»: Дени Вильнёв, Дэвид Линч, Алехандро Ходоровски

ЛИТЕРАТУРА И КИНО

215 САША РЕЙЗОР
РОЖДЕНИЕ ПОЛИАМОРИИ
«Клеопатра» Осипа Брика

221 ФРЕДЕРИК Х. УАЙТ
ПОЩЕЧИНА АМЕРИКАНСКОМУ ВКУСУ
«Тот, кто получает пощечины» Леонида Андреева в США

237 АННА НИМАН
ПОХВАЛА НЕПОМЕРНЫМ ЛЮДЯМ
Лесков – Балабанов: от сказа к сказовому кино

250 СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЗА 2021 ГОД

262 SUMMARY

10 лучших фильмов года по версии авторов журнала «Искусство кино»

«Аннетт» (Annette)

Режиссер Леос Каракс

Девочка-чудо, девочка-голос, девочка-марионетка – деревянная, на шарнирах: знакомьтесь с Аннетт. Только фильм не о ней, оживающей, как Пиноккио, лишь на последней странице сказки (и это не хэппи энд).

Леос Каракс, снимающий по фильму раз в десять лет, внезапно сделал мюзикл, еще и по-английски, еще и на сюжет и песни Sparks – великих американских пересмешников, чья глэм-поза и образцовая отстраненность от образов-масок никогда не мешала открытой сентиментальности. Братья Маэл всегда мечтали о кино. А Каракс мечтал вспомнить, что он наполовину американец и вообще-то способен порвать воображаемую пуповину, связавшую его с Парижем (хотя был же краткий вояж в Токио?). Так они со Sparks нашли друг друга. И фестивальная награда, первая серьезная в каракссовской несчастливой карьере, нашла героя – хотя приз за режиссуру в Каннах был вручен именно братьям Маэл в отсутствие автора.

Смеяться? Плакать? Подпевать?

Еще одна история любви. Таких Каракс прежде не рассказывал. Комик-стендапер Генри Макгенри – Адам Драйвер с родимым пятном, будто дьяволовой метой, на лице и оперная дива Энн Дэфрану – Марион Котийяр с лицом, пугающе напоминающим погибшую жену Каракса Катерину Голубеву. Кич, перерастающий в драму. Игра, из которой вылупилась трагедия. Условность, вдруг утяжеленная натурализмом. Но под музыку. И впрямь поверишь, что можно убить из любви, защекотать до смерти.

Неправильный, дикий, странный фильм – как и необъяснимый дар Аннетт, дочери Генри и Энн, невинного оружия отмщения за убийство возлюбленной. Фильм о губительной природе успеха, фильм против любого успеха. О смехе, плаче, пении. О дыхании, которое в любой момент может остановиться – особенно если ты его затаил в начале сеанса, а в конце просто забыл выдохнуть.

Антон Долин

«ВандаВижн» (WandaVision)

Режиссер Мэтт Шекман

В «Эндшпиле», финальной главе большого путешествия, Marvel неожиданно сама для себя забрела на территорию сна, видения, этого не переводимого на русский сло́ва и состояния daydreaming. Ванда подхватила.

Сериал сбивает с ног. Смотришь вроде бы честную нарядную стилизацию, комедию, пародию. Смеешься, наслаждаешься. Наша семейная пара из игрушечных 50-х вот только-только сдвинула кровати в спальне, а Ванда уже беременна. Ей тоже, как нередко актрисам на съемках ситкомов, нужно любыми способами скрывать живот. Дети растут не по дням, а по часам, а вновь обретенного брата вдруг «играет» какой-то другой актер (зрителям «Санта-Барбары» не привыкать). Но мы знаем, что смотрим Marvel. Помним, чем закончилось противостояние Ванды и Вижна с Таносом. Да что вообще происходит? Где-то в подсознании всего этого действа бьется пульс неуловимой, незнакомой раньше стерильному марвеловскому миру, все возрастающей и приобретающей экзистенциальные тона нешуточной тревоги.

Черно-белый мир постепенно приобретает цвет, сложность, глубину и ширину, ломает четвертую стену и собственные же правила. Вижн уже буквально кричит: «А кто я? А есть ли я?» Любовь похожа на сон, а совы не то, чем кажутся. Цветной детский самолетик с размаху врезается в черно-белые кусты роз. Посреди ночи из-под земли вдруг вырастает кто-то в костюме пчеловода – смотрит в упор, а над головой угрожающий нимб из пчел.

«ВандаВижн» создается парадоксом. Телевизионная условность сталкивается с человеческой трагедией, повседневность – с героическими геройствами. Шоутрумановская конструкция выглядит одновременно хрупкой и веской, а нежный голос Ванды 50-х постепенно приобретает низкие и хриплые ведьминские интонации. Пусть по ходу действия все странности как-то объяснились, улеглись, но дверь в иррациональное осталась приоткрыта.

Анна Закревская

«Введение» (Inteurodeoksyeon)

Режиссер Хон Сан Су

Поэзия возникает из недостаточности. Из болезненной нехватки, из прихоти случая, из разрыва длиной в одну монтажную склейку и несколько лет. Этому фильмография Хон Сан Су учит наш взгляд уже на протяжении двадцати пяти фильмов. Но даже среди его работ почти не найти таких, как «Вступление», – незавершенных и разбалансированных, разомкнутых в своей структуре, будто бы нуждающихся во внешней поддержке, без которой к финалу они кренятся, разваливаются. Из близких примеров вспоминается разве что «Камера Клер», еще один рассказ-безделушка длиною всего лишь в час, зеркальный двойник «Вступления», его летняя, французская, каннская версия. Можно называть такое кино проходным и неуклюжим, но можно посмотреть на него иначе. Это фильм, который активно взывает к зрительскому участию как опоре. Почти все остальные картины вокруг нас неплохо справляются и наедине сами с собой.

«Вступление» прочитывается как финал неназванной черно-белой трилогии о болезнях и смерти, начатой видением потустороннего кафе в «Листьях травы» и историей самоубийства в «Отеле у реки». Финал, как ясно из названия, парадоксальный – каждый встречается со смертью всегда заново как с прологом к незнакомым чувствам.

На краю «Вступления» Хон, как в первый раз, всматривается в один из самых важных образов своей фильмографии – пляж и море. Годом ранее в «Женщине, которая убежала» Ким Мин Хи возвращалась в темноту кинозала, чтобы раз за разом смотреть на экранное море, по которому бегут титры безымянного фильма. Не в то ли самое море входит герой «Вступления»? Не этот ли фильм смотрела Ким Мин Хи? Стихия и пляж почти растворены в белизне кадров – еще никогда свет так не раздирал глаза (больные увеитом?), очевидно забирая себе все эмоции, поступки и воображаемые потусторонние встречи корейских героев.

Максим Селезнёв

«Земун»

Режиссер Эдуард Жолнин

Истерн на актуальном российском материале – никогда такого не было, и вот, как говорится, опять! Канувший в Лету некогда востребованный жанр, процветавший на революционной героике, каковая нынче непопулярна, возродился в работе дебютанта Эдуарда Жолнина с вызывающе непрокатным названием – «Земун». Это тот редкий случай, когда материал органично лег в адекватный жанр, но не подгонялся под него, как оно обычно бывало в практике создателей истернов и спагетти-вестернов. Режиссер обновил морфологию жанра, оставив в неприкосновенности его фундаментальные характеристики: столкновение непримиримых противников в борьбе за обладание землей и ее недрами; герой, в одиночку выступающий против местной криминальной группировки.

Поначалу сбивают с толку современные реалии и – вместо табуна лошадей – стадо коров. Из-за него брат пошел на брата, пока дело не приняло другой оборот. Недавно откинувшийся с зоны Егор (Евгений Ткачук) прозревает, враз становится протагонистом и бросает вызов залетному бизнесмену Глебу (Олег Ягодин). Местные власти в доле, они не мешают ему скупать землю у крестьян, чтобы начать добычу найденного здесь редкоземельного никеля. Бульдозеры на старте, расторопный Глеб завершает сделки на приобретение чужих наделов. Да вот загвоздочка: Егор понял план контролирующего деревню противника и пустил этот план под откос. Гражданская война в одной отдельно взятой деревне обещает кровь и гибель.

Два мощных актера отыгрывают еще и второй смыслообразующий культурный слой – миф земли и крови. Вольная или невольная отсылка к «Окраине» Петра Луцика выстраивает родословную «Земуна», полемически связанную с языческими верованиями славян. Небесная корова Земун почиталась как тотем, охраняющий «молочные реки в кисельных берегах».

Русская хтонь уже освоена в российском кино как лексема, кодирующая бегство от реальности и отрицание ее на уровне коллективного бессознательного. Дорога в никуда или, напротив, путь к себе через рефлексию базовых первостихий?

Елена Стишова

«Ильязд»

Режиссер Станислав Дорошенков

Едва ли этот странный фильм, не похожий ни на что из когда-либо снятого, ждет оглушительная слава. Дадаизм, принципам которого он вслед за своим героем остается верен, и в лучшие годы не был избалован народной любовью. Тем более нет причин ждать триумфа от полнометражного кино, по умолчанию требующего от зрителя куда больше внимания, неторопливости и творческого соучастия, чем любое стихотворение или коллаж, и притом не идущего на уступки в виде внятной истории и отполированного сюжета.

Обратившись к одной из самых фантастических фигур русского и мирового авангарда, Станислав Дорошенков не имел в виду ни игровой экранизации жизни Ильи Зданевича, ни документального отчета о ней. Целью режиссера было, сохраняя преданность эстетическим ориентирам протагониста, воскресить на экране все то, что ему было дорого, – свежий воздух путешествий и этнографические открытия, поэтическую атмосферу и культ полиграфии, союз искусства и науки, идейный радикализм и вольное жизнестроительство, создающее себе правила игры. Дорошенков понял самое главное: невозможно рассказать об Ильязде, не попытавшись им стать самому. Получилось это или нет – вопрос открытый. Но в контексте современного кино, сведенного даже в талантливых своих проявлениях к принципам конвенционального сторителлинга, уже одна такая цель резко отличает фильм Дорошенкова от практически всего остального киномассива, выпущенного в этом году. Бывают задачи, сама постановка которых важнее решения; иные провалы дороже многочисленных удач. Бескомпромиссный, от начала и до конца рукотворно-кустарный «Ильязд» – именно такой случай.

Евгений Майзель

«Ночь» (The Night)

Режиссер Курош Ахари

Ирано-американский режиссер Курош Ахари выбрал жанр триллера, как нельзя лучше проявляющий тайные страхи людей, попавших в чуждую культурную среду. Бабак (Шахаб Хоссейни) и Неда (Нюша Нур) недавно переехали из Ирана в Лос-Анджелес. В гостях с женой и годовалой дочкой у такой же, но уже обжившейся пары Бабака мучает сильная зубная боль, и почему-то приятель-врач ничего не предлагает ему болеутоляющего, кроме сигареты. Чувствуя себя неуютно, Бабак решает отправиться домой, чтобы уснуть в своей постели. По дороге они заплутали, да и бензин на нуле, а тут кстати подвернулся отель, где они оказываются единственными постояльцами и попадают в ситуацию кубриковского «Сияния». Зловещие звуки; черная кошка; настойчивый стук в дверь, за которой никого нет; ребенок с криком «Мама, мама!»; бородатый старик, повторяющий на фарси «Признайтесь!»; детки-двойники в странной комнате, напоминающей, видимо, старое жилье в родных пенатах… У Кубрика отель, классический для хоррора «дом с призраками», построен на священном для коренных американцев месте захоронений; призраки – знак того, что прошлое не может быть забыто и обязательно даст о себе знать. «Единственная настоящая вселенная», упоминающаяся в эпиграфе к фильму Куроша Ахари, – та, от которой нет избавления («Выхода нет, выхода нет», – звучит из телефонной трубки), и эта вселенная является то ли в сновидениях хватившего лишку Бабака, то ли в его помутившемся рассудке из надежного хранилища – подсознания, где ничто не теряется. И вроде бы очнувшись ото сна, прямо глядя в зеркало, Бабак видит спину самого себя, уходящего прочь, становясь призраком…

Нина Цыркун

«Память» (Memoria)

Режиссер Апичатпонг Вирасетакун

Впервые сняв кино за пределами родного Таиланда – в далекой вроде бы Колумбии, на чужом языке и с международной, даже голливудской Тилдой Суинтон в главной роли, истонченной тут до призрачного силуэта, который вот-вот испарится, – Апичатпонг Вирасетакун не изменил себе – своей трансцендентальной созерцательности; плавному матрешечному нарративу; нелинейной структуре, на орбите которой свободно парят и будто не соприкасаются разные образы; сновидческой ясности; запутанной, не поддающейся расшифровке яви, одолевающей его неспящих героев и зрителей, а также, конечно же, джунглям – всегда и везде неизвестным, таинственным, стирающим твое привычное «я», но именно поэтому дающим странное и особенно сильное ощущение дома.

«Память» расширяет тихую, многомерную и обманчиво минималистичную вселенную Апичатпонга Вирасетакуна по принципу долгого раскатистого эха или ускользающей звуковой волны, неопределимая длина или траектория которой является источником магии и центром притяжения картины.

Одна из ключевых сцен фильма – попытка описать некий уникальный, ни на что не похожий звук, априори бесплотный, не поддающийся ни наименованию, ни воспроизведению. Возможно ли превратить в такой нездешний, неописуемый звук сам фильм, то есть кинематограф с его физической природой, телесностью, материальностью, которые и раньше лишались у Вирасетакуна гравитации и будто развоплощались? Ответ – да, хотя превращение никогда не будет полным, так как звук остается нефиксируемым, но в «Памяти» Джо подошел еще ближе к тому, чтобы эта поэтическая и одновременно неабстрактная метаморфоза могла состояться.

Евгений Гусятинский

2011
С НОВЫМ ГОДОМ

«Разжимая кулаки»

Режиссер Кира Коваленко

Удивилась режиссуре. Особенно после первого фильма Киры Коваленко. Ее нежданной зрелости прямо-таки базеновского замеса. Никакой спекуляции, эксплуатации колониальных запросов. Совсем иные оттенки, нюансы тесноты.

Фильм живет, дышит и чувствует сам себя как бы помимо воли режиссера. Воли сильной, незаметной и точной.

Эхо фильма Белоккио «Кулаки в кармане» тут смягчается, создавая ощущение близости и дистанции, уличенных автором в контактах наипервейшей степени. Или так: создавая впечатление подвешенного состояния персонажей, укорененных, не отлипших от среды и вместе с тем смотрящих сквозь щели этой среды куда-то прочь.

Чувствительность актеров. Точнее, неактеров. Их пластика, касания, объятия, покорность и гневливость ткут материю кино, которой не добиться трудолюбивой учебой. А работа над собой, человеком и режиссером, срабатывает.

Гибкость этих индивидуальностей, этой группы лиц обволакивает тебя ненатужно и с безразличием к твоей реактивности.

«Разжимая кулаки» предполагает процесс, а вернее, процессуальность. Ничего окончательного. Но порывы вырваться за границы (семьи, местности) не унять.

Кира Коваленко зафиксировала тревожную – пленительную (и пленённую сюжетной интригой) протяженность состояний. Певучая тактильная режиссура.

Зара Абдуллаева

«Титан» (Titane)

Режиссер Жюлия Дюкурно

В уходящем году самый главный фильм, что я посмотрела, носит имя собственное – Ален Кавалье. Стечение обстоятельств и удача, в которую я давно не верю, привели меня в гости к патриарху; на дворе у него, разумеется, зима, но Кавалье обожает этот суровый сезон – ведь после зимы обязательно, невзирая ни на что, придет весна, время цветения, время вишен. Мы говорили с Кавалье о прошлом, хотя настоящее ему гораздо интереснее. Я спросила его, видел ли он «Титан». «Конечно, видел, – ответил мэтр, – но ничего не подумал, это кино меня полностью подчинило, заставило выпасть из времени, забыть о себе». Последний фильм самого Кавалье называется «Быть живым и знать про это» (Être vivant et le savoir). Вопреки названию фильм повествует о смерти.

«Титан» и меня заставил забыть о себе, а значит, о неизбежном. «Титан» запретил мне думать, а также многим моим коллегам и просто зрителям. Отзывы на картину Дюкорно буквально кричали о растерянности их авторов. Безусловно, не всякое кино должно равняться на «Титан» и подчинять зрителя своему безумию, своей энергии. Но удивительная витальность этого фильма правда способна остановить время на те полтора часа, что он длится. А что может быть желаннее для смертного, чем передышка судьбы, чем coffee break Хроноса? Не для этой ли цели существует искусство вообще и кинематограф в частности? У меня попрежнему нет точных, верных слов для «Титана», но чуть ли не впервые в жизни моя немота меня не смущает. Я счастлива потерять дар речи и благодарна Жюлии Дюкурно за эту паузу: она наполнена настоящей жизнью. Я живу и знаю про это.

Зинаида Пронченко

«Фабиан, или Все летит к чертям» (Fabian oder Der Gang vor die Hunde)

Режиссер Доминик Граф

Доминик Граф не успел стать частью «нового немецкого кино». Младший коллега Фасбиндера и Вендерса, он начал снимать в конце 1970-х и нашел себя на телевидении, а потом превратил в принцип свой интерес к жанровой режиссуре. Вводные «Фабиана…» могут настораживать, будто обещая что-то заунывно-костюмное: это экранизация старого романа воспитания длиной в три часа. Но мастерство, отточенное Графом на многих часах полицейских сериалов, и искреннее увлечение нарративными формами позволяют шестидесятидевятилетнему режиссеру обходиться с материалом с такой уверенностью и дерзостью, какие не встретишь у большинства дебютантов. Мелодраматическую историю писателя-неудачника, которому не повезло жить в интересные времена (Берлин, 1931-й), Граф рассказывает в синкопированном энергичном темпе, смело объединяя разные техники работы с изображением и будто перенося в кино принципы джаза. Такое сочетание увлекательного сюжета, эффективно-виртуозной режиссуры и эстетических экспериментов в контексте немецкого кино ассоциируется как раз с Фасбиндером, и перед нами достойный его наследник.

Андрей Карташов

Анна Меликова

РЕАЛЬНОСТЬ В ЕЕ ЖИВОТЕ

«Событие»
L'événement
По роману Анни Эрно
Авторы сценария Марсия Романо, Одри Диван
Режиссер Одри Диван
Оператор Лоран Танжи
Художник Дьене Берете
Композиторы Евгений Гальперин, Саша Гальперин
В ролях: Анамария Вартоломей, Кейси Мотте-Кляйн, Луана Байрами, Луиз Орри-Дикеро, Луиз Шевийёт, Пио Мармай, Сандрин Боннер, Анна Муглалис, Леонор Оберсон, Фабрицио Ронджоне и другие
Canal+, Centre National de la Cinématographie (CNC), Ciné, Cofinova 16, Cofinova 17, Département de la Charente, France 3 Cinéma, France Télévision, Pôle Image Magelis, Palatine Étoile 18, Procirep, Région Ile-de-France, Région Nouvelle-Aquitaine, Rectangle Productions, Srab Films, Wild Bunch
Франция
2021

Анна с подругами крутится перед зеркалом и готовится к вечеринке. Примеряет бюстгалтер. Подкалывает булавкой бретельки, чтобы подчеркнуть грудь. На танцах незнакомый молодой человек пытается угадать, на кого учится Анна. Литература, с первой же попытки попадает он. С подругами девушка обсуждает студентку, которая выходит замуж и прекращает учебу в университете. Но Анна не такая. И хотя ей нравится ловить на себе мужские взгляды, учеба для нее превыше всего: это возможность вырваться из рабочего класса и не пойти по стопам необразованных родителей, которые обслуживают других людей в принадлежащем им маленьком заведении. Анна еще не знает, что в ее теле уже растет обстоятельство, которое может нарушить ее планы. В своем ежедневнике она записывает лаконичное «все еще нет». Появляющийся титр «Третья неделя» говорит о том, что отсчет пошел. Анна беременна. То, что речь не о современной Франции, мы окончательно понимаем, только когда девушка сообщает врачу год своего рождения – 1940-й. А значит, на дворе начало 60-х. Ни сексуальной революции, ни права на аборт. Тело женщины не принадлежит ей самой. Так думает закон. Но не сама Анна. Врачу, сообщившему страшную для нее новость, она говорит, что это несправедливо. Выйдя из его приемной, Анна отправляется на поиски справедливости для собственного тела и собственного будущего. Легальных путей для спасения нет.

В конкурсе Венецианского фестиваля было много известных имен, но победила именно Одри Диван, про которую мало кто знал. Француженка ливанского происхождения, журналистка, сценаристка, писательница. Для большинства она была дебютанткой, хотя «Событие» ее второй режиссерский фильм, так же как

и «Титан» Жюлии Дюкурно, победивший на Каннском фестивале. Но в отличие от Дюкурно, чей первый фильм «Сырое» громко прозвучал на международных кинофестивалях и заслужил практически культовый статус, предыдущий фильм Диван «Да вы сумасшедшие» (2019) прошел незаметно и его нельзя найти в интернете. Кроме порядковости у «События» и «Титана» есть и другие очевидные параллели. Оба фильма – женские боди-хорроры про нежеланное материнство и ребенка как чужого в теле женщины. Оба сделаны с яростью. В обоих даже есть спицы, которыми обе героини (неудачно) пытаются выгнать из себя плод. Но «Титан» похож скорее на игрушку, ловко собранный конструктор на основе гендерных теорий. Это веселая и брутальная провокация, где логические связи не играют большой роли. На провокацию Дюкурно мы смотрим со стороны, и эта дистанция практически никогда не нарушается. «Событие» же, сделанное по принципу прямого высказывания, наоборот, буквально помещает нас в тело молодой женщины и заставляет физиологически ощутить то, что чувствует она.

Камера неотступно следует за Анной, дышит ей в спину, заглядывает ей в глаза, скользит по ее коже, пытается проникнуть в ее голову. «Я хотела, чтобы зритель не смотрел на Анну, а был ею», – говорит Одри Диван в интервью. Схожую задачу ставила перед собой и французская писательница Анни Эрно, чья одноименная книга легла в основу фильма. «Я буду стараться погрузиться в каждый образ до тех пор, пока не испытаю телесных ощущений», – пишет она в предисловии. Как и у всех книг Эрно, у «События» нелинейная структура. Сухая, пошаговая документация пережитого в 1963 году прерывается рассуждениями о свойствах памяти, о законе, о времени, о людях, которые тогда окружали Эрно. Отталкиваясь от этого текста, но не обслуживая его, Одри Диван выстраивает очень строгую драматургию с саспенсом без отступления вправо или влево.

Большинство текстов Эрно посвящены исследованию интимного на основе собственного опыта, где писательница пытается высказать правду пережитого без приукрашиваний и без эвфемизмов, будь то текст о смерти матери («Одна женщина»), о смерти отца («Места»), о чувстве стыда, которое вызывал в ней способ существования ее родителей-лавочников («Стыд»), или об одержимости мужчиной («Обыкновенная страсть»). Эти книги сама Эрно не называет ни автобиографиями, ни романами, «скорее это что-то между литературой, социологией и историографией» (цитата из книги «Одна женщина»). Какими бы личными ни были ее тексты, они всегда при этом и политические. Рассказать во всех деталях о своем нелегальном прерывании беременности во Франции середины XX столетия Эрно решилась только в конце 90-х, когда многим казалось, что феминистки уже всего добились, а значит, нет смысла снова поднимать темы, которые общество уже вроде бы проработало, отменив ряд законов. Реакцией была тишина – ни рецензий, ни телевизионных репортажей; «как будто было безвкусно писать об этой книге, немного грязно», – говорила Эрно

«Событие», режиссер Одри Диван

в интервью. Люди были готовы читать ее же текст об одержимости мужчиной и сексе с ним («Обыкновенная страсть»), им не казалось это слишком интимным, в отличие от книги об аборте, где женское тело мучилось и кровоточило, то есть было чересчур откровенно предъявлено миру. Фильм Одри Диван поспособствовал выведению этого текста из зоны невидимости: и в Германии, и в России перевод книги выходит именно сейчас, спустя больше двадцати лет.

«Событие» не единственное произведение, в котором Эрно тематизирует аборт. В романе «Годы», где писательница то повествует от лица поколения, от коллективного «мы», то рассказывает о некоей «она», имея в виду саму себя, год за годом она описывает меняющийся мир, что означало быть женщиной в эти разные десятилетия и как трансформировалось отношение к интимности. Секс для гетеросексуальной женщины в середине XX столетия все время соседствовал со страхом: страх перед болезнью, страх перед позором, страх перед «несчастным случаем» (эвфемизм для беременности). Женское тело контролировалось не только извне, мужским миром, через законы и табуированность, но и изнутри – внутри женского сообщества. В фильме есть сцена в общественном душе общежития, где соседки украдкой осматривают тела друг друга, чтобы заметить следы запретной жизни. «Это у тебя что?» – спрашивают они Анну, указывая на место от укола, который они принимают за признаки сифилиса. Они знают, что Анна не ночевала у себя в комнате, а значит, ее тело становится потенциальной опасностью для других. В еще одной сцене подруга Анны, «самая опытная девственница», использует подушку, зажатую между ногами, чтобы продемонстрировать, как надо заниматься сексом. Две другие девушки молча наблюдают за ней, не говоря о том, что им уже давно знаком секс не с подушкой, а с мужчинами. Признаваться в таком

«Событие»

нельзя. «Секс был большим страхом общества, он скрывался повсюду, в глубоких вырезах, в узких юбках, в лаке для ногтей, в черном нижнем белье, в бикини, в совместном обучении мальчиков и девочек, в темных кинозалах, в общественных туалетах, в мускулах, как у Тарзана, в женщинах, которые курили, закинув нога на ногу, в расчесывании волос на уроке. Это был решающий критерий, по которому отличали “приличных” девочек от “неприличных”» (из книги «Годы»).

Актриса Анамария Вартоломей в роли Анны своей игрой обнажает зазор между социально допустимой видимостью и подпольной свободой. В ней есть одновременно детскость, целомудренность и в то же время раскрепощенность, наглость. Она то приличная девочка, то вообще нет. Поэтому на приеме у врача на вопрос, был ли у нее уже секс, Анна отвечает: «Нет, ни разу». Она хочет до последнего поддерживать этот социально одобряемый образ, даже когда уже догадывается, что признаки обратного можно легко нащупать в ее животе. У самой же Анны другие представления о сексуальности. В фильме помимо отца случайно зачатого ребенка есть молодой пожарный, с которым Анна видится несколько раз в клубе, а потом занимается с ним сексом. Ловя взгляды подруг, возмущенных ее поведением, Анна говорит: «Все здесь хотят одного и того же. Но они не решаются». Она знает, что вести открытую сексуальную жизнь до свадьбы означает маргинализировать себя, обесценить на рынке замужеств. Но Анна восстает против этих правил. Она хочет свободы. «Она не собирается выйти замуж и завести детей, роль матери и интеллектуалки для нее несовместимы. Она убеждена, что будет плохой матерью. Ее идеал – свободная любовь из стихотворения Андре Бретона» (из книги «Годы»).

Слово «беременность» Анна вытесняет из своего языка. Произнести его означает уже принять случившееся. В тексте Эрно называет плод

«реальностью в моем животе». В фильме Анна не произносит и этого. Отозвав в сторону приятеля в университете, она говорит, что у нее «проблема», и, чтобы не осталось никаких сомнений, показывает взглядом на свой живот. Примечательно, что эта сцена происходит на фоне доски объявлений, куда приколото изображение таитянки кисти Гогена. Можно легко догадаться, какой смысл вкладывала феминистка Одри Диван, продумывая эту мизансцену.

После показа фильма на Венецианском фестивале многие сказали, что «Событие» – это просто очередной фильм про аборт. И действительно: прерывание беременности нельзя назвать совсем уж табуированной темой для кинематографа. Первый фильм «Где мои дети» вышел в 1916 году и, что интересно, был снят в соавторстве мужчиной и женщиной: Филиппсом Смолли и Лоис Уэбер. С тех пор каждое десятилетие появлялись новые картины, сделанные, за редким исключением, мужчинами, которые по-разному смотрели на эту тему. В 1956 году в Штатах была внесена поправка в Кодекс производства фильмов в голливудской студийной системе для строгого регулирования содержания, которая действовала вплоть до 1966 года. Она гласила: «Тема аборта не должна поощряться и, когда упоминается, должна быть осуждена. К ней нельзя относиться легкомысленно или превращать ее в комедию. Аборт никогда не должен показываться явно или косвенно, слово “аборт” не должно использоваться». Как считает немецкая квир-исследовательница Франсис Кабиш, занимающаяся изучением репрезентации абортов в кинематографе, последствия этого кодекса сохранились в кино до сих пор. Например, женщины, совершающие аборт, показаны в фильмах, как правило, в пассивной функции. Они грустны, травмированы, сожалеют о содеянном, беспомощны, глупы. И действительно, если брать известные картины об абортах, снятые уже в XXI веке, то можно увидеть именно такие типажи. Будь то Гэбица из фильма «4 месяца, 3 недели и 2 дня» Мунджу или Отем из «Никогда, редко, иногда, всегда» Элизы Хиттман, девушки каменеют из-за растерянности перед нежданным событием и передают подругам/сестрам право все спланировать, найти деньги, в конце концов, расплатиться собой. Анна выделяется на этом фоне. Она занимается всем сама. Мужчины-врачи советуют ей смириться. Ей просто не повезло родиться женщиной. Смирения в Анне нет. Она знает, что о ее состоянии нельзя никому рассказывать и в то же время надо, наоборот, всем рассказать: неизвестно, от кого может прийти помощь в виде адреса «создательницы ангелов» (эвфемизм для женщин, подпольно делающих аборт). Но кому бы она ни сообщала эту новость, первая реакция у всех одинаковая: отвернуться, забыть. Нежелание других людей помочь ей вызывает у Анны раздражение. Она уверена: ее нежданная беременность – не личная, а системная проблема. На залитой солнцем лужайке Анна с подругами спрягает глагол agir («действовать»); произнося его как мантру. Она готова к действиям. Сама вкалывает себе медикамент, сама вставляет спицы во влагалище, сама находит деньги

на аборт, терпит боль. И только на самом последнем этапе, когда необходимо окончательно разорвать связь ее тела с эмбрионом, она впервые не выдерживает и просит помощи соседки.

Критикует Франсис Кабиш и то, как показаны сцены аборта в фильмах: как правило, сам процесс либо опускается, либо демонизируется, изображается чрезмерно ужасно, манипулятивно, чтобы внушить зрителям и зрительницам отвращение и страх. Как пишет Кабиш, в реальности же большинство женщин, сделавших аборт, говорят об этом событии не как о вечной травме, а как о необходимых действиях, принесших облегчение и удовлетворение, и поэтому кинематограф должен предлагать больше «позитивных изображений» абортов. «Нежелательная беременность и последовавший за ней аборт показываются как переживания, изменившие жизнь женщины, от которых она теперь будет страдать. То, что обычно понимается под попыткой эмпатии, укрепляет более чем столетний стереотип о женщине как о жертве, судьба которой зависит исключительно от того, станет она матерью или нет». Фильм «Событие» одновременно вписывается в эту концепцию и не вписывается. Он явно не пополняет скромные ряды недраматичных фильмов об абортах. Нелегальный способ избавления от эмбриона показан здесь предельно натуралистично и испытывает зрительскую терпимость к изображению насилия над человеческим телом (даже если это насилие добровольное). И да, прерывание беременности играет судьбоносную роль в жизни Анны, что как раз критикует Кабиш. Но это событие является решающим для героини не потому, что оно обрекает ее на вечные страдания и раскаяния, а по другой причине.

Описывая себя во время обучения в университете, Эрно говорит, что хотела вытеснить свое тело с помощью отвлеченных рассуждений о сущности и категорическом императиве, то есть благодаря чужим абстрактным теориям и общим феноменам отвлечь собственное внимание от себя же. Беременность меняет ее оптику. Узнав об эмбрионе, Анна больше не может сконцентрироваться на учебе. Но не только потому, что ее голова занята поиском решения проблемы. Она вдруг понимает, что все литературные тексты, которые ей прежде нравилось разбирать на парах, не имеют лично к ней, к ее реальности, ее ощущениям никакого отношения. «Я равнодушно читала тексты Элюара, Бретона и Арагона, в которых восхвалялись абстрактные женщины, посредницы между мужчиной и космосом» (из книги «Событие»). Прежние книги теряют свою интеллектуальную значимость. У них теперь другая – материальная – роль. Анна продает «Стену» Сартра и «Дон Жуана» Байрона, чтобы скопить деньги на аборт. С оставшимися книгами, сложенными аккуратной стопочкой, она приседает у себя в комнате, чтобы их солидный вес помог спровоцировать выкидыш. Пройдя всю эту одиссею и чудом оставшись в живых, Анна сообщает своему профессору, что хочет стать писательницей, чтобы заполнить лакуны и убрать эллипсисы в изображении разнообразного женского

«Событие»

опыта. Как формулирует в конце своей книги Эрно, «вещи произошли со мной для того, чтобы я о них рассказала». Единственная вина, которую она готова была бы признать, – это вина автора, который ничего не смог сделать из своего опыта. Тогда бы это событие стало «подарком, который выбрасывают на свалку» (из книги «Событие»).

В фильме никто из тех, кто узнал о беременности Анны и о ее намерениях сделать запрещенный аборт, не пытается ее переубедить, апеллируя к морали или религии, никто не рассказывает ей о чуде материнства. Существует только одно измерение – юридическое. Страх перед законом отодвигает в сторону все другие аргументы и делает невозможным полноценную рефлексию. «Никто не задавался вопросом, сколько это еще продлится, когда аборты станут легальными, когда молодые люди смогут жить вместе до свадьбы. Тысячи и тысячи людей одновременно думали, что “ничто никогда не изменится”» (из книги «Годы»).

Интересно провести неочевидную параллель с показанным в канском «Особом взгляде» фильмом «Великая свобода» Себастьяна Майзе, который повествует о времени, когда гомосексуальность подвергалась уголовному преследованию в Германии. Почти все действие происходит в тюрьме, куда главный герой периодически попадает на протяжении десятилетий по статье 175. И когда в конце 60-х наконец закон аннулируют, другой герой, тоже вступивший в гомосексуальную связь в тюрьме, отказывается в это верить и твердит в полной растерянности: «Они ведь не могут просто так отменить закон». Сегрегирующие правила проникают в сознание не только пассивного большинства, но и тех, кто эти правила нарушает, даже для них дискриминирующий принцип может становиться «объективной реальностью», «нормой», и из-за осознания собственного несоответствия этой норме они вынуждены испытывать вечное чувство стыда, осуждать себя, а не закон.

После премьеры на Венецианском фестивале фильм «Событие» подвергся той же критике, что и сама книга в 90-х годах. Аборты во Франции легализованы уже более четырех десятков лет. Зачем ломиться в открытые двери и показывать эти издевательства над телом? Но непроходящая актуальность темы связана не только с тем фактом, что в мире до сих пор существуют страны, где запрещены аборты. Важно то, что само понятие «закон» не какая-то константа, и это переменчивое свойство закона работает в обоих направлениях: всегда существует как надежда на эволюцию, так и страх перед регрессом. То, что достигается десятилетиями, не становится чем-то стабильным, навсегда. В любой момент может случиться откат назад, и то общество, которое принимает ныне существующие гуманные законы за норму, может быть отброшено к другим нормам, по которым жили их предшественники.

Ни героиня Анна, ни Анни Эрно, ни Одри Диван не являются убежденными чайлд-фри. В фильме Анна говорит врачу, что хочет когда-нибудь забеременеть, но позже. Об этом же пишет и Эрно: «Сегодня я знаю, что мне нужны были этот вызов и эта жертва, чтобы захотеть иметь детей» (из книги «Событие»). А в анкете Пруста рядом с вопросом «Что для вас важнее всего в жизни?» стоит ответ Анни Эрно: мои сыновья. У Одри Диван, как и у Эрно, двое детей. Это фильм не о том, что женщина отказывается от материнства. Он о том, что обязано быть непоколебимым правом женщины – принимать решение, готова ли она к материнству. И что только тогда вместо «несчастного случая» она сможет произносить простое слово «беременность». ◆

Зинаида Пронченко

НОВЫЙ ГОРОД

78
MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
LA BIENNALE DI VENEZIA 2021
Venice VR Expanded

«Рука бога»
È stata la mano di Dio
Автор сценария, режиссер
Паоло Соррентино
Оператор Дарья Д'Антонио
Художник Кармине Джуарино
Композитор Леле Маркителли
В ролях: Филиппо Скотти, Тони Сервилло, Тереза Сапонанджело, Марлон Жубер, Луиза Раньери, Ренато Карпентьери, Массимилиано Галло, Элизабетта Педрацци и другие
Film Commission Regione Campania, Netflix, Regione Campania, The Apartment
Италия
2021

Мне нравилось жить, но я бы не хотел начать заново.

Поль Моран

Неаполь – новый город с тысячелетним прошлым. На его шумных улицах вечерами дует странный ветер, он берет за душу, он хватает за руки, он вглядывается в лица – дерзких контрабандистов, что отдыхают на корме лодок от дневных противоправных свершений; баронесс, что, наскучив и себе, и другим аррогантностью своей, расчесывают седые локоны перед трельяжем; юных философов, что обдумывают на сон грядущий, как лишиться девственности, как стать бессмертными, а затем умереть; полногрудым и круглозадым неаполитанкам, что ожидают автобуса и благовещения на площади у собора святого Януария.

Всем в новом городе требуется чудо, и ветер про это знает. И ветер начинает нашептывать советы. Но услышат ветер только Фабиетто и Патриция, племянник и его тетка, художник и муза, сопляк и путана, автор и его автопортрет.

Марадона прибыл в Неаполь 5 июля 1984 года. Перед его пришествием город замер в ожидании то ли

«Рука бога», режиссер Паоло Соррентино

Годо, то ли Спасителя. Как иронизировал главный спортивный летописец 80-х Дэвид Голдблатт, «фанатам футбольного клуба “Наполи” было совершенно наплевать на нехватку рабочих мест, жилья, школ, автобусов и соцпомощи, главное, что в скором времени им должен был явиться Марадона и своими пасами и пробежками перенести их из ада в рай». Среди томившихся от саспенса и плавно подступавшей к амальфитанскому побережью жары бродил и Фабиетто. Ему недавно исполнилось четырнадцать, кроме футбола и девочек его занимали мысли о вечном. Фабиетто страстно желал почувствовать на своем лице вместе с ветром и дыхание Бога, его невидимое, но ощутимое прикосновение.

Как часто случается с очень молодыми и чересчур мечтательными людьми, Фабиетто не замечал настоящего. Его дни состояли из вчера и завтра, leri e domani, он смотрел себе под ноги, на пыльную землю и старинные плиты, он смотрел в небо, провожая взглядом каждый самолет. И лишь по сторонам, вокруг себя, Фабиетто не глядел, не умел да и вряд ли на carpe diem или farniente был способен. Юность не в силах осознать свое счастье – быть живым и помнить, что из дня сегодняшнего через секунду ты можешь свалиться в небытие.

Растущему организму всегда нужен миф, витаминный коктейль из богов и героев. Прежде чем согрешить самому, а затем исповедоваться, сыну любого века надобно повторить ошибки титана из предыдущего поколения. Прежде чем оказаться на ярком солнце, необходимо собраться с мыслями в чьей-то тени.

Для Фабиетто таким титаном стал Марадона и, наверное, Тони Монтана. Видеокассету «Лица со шрамом» в то лето он включал вместе с отцом на этапе и антипасти, и дольчи. Знал ли Фабиетто, что царапины на пленке скоро обернутся полным ее разрывом. Вместе с Тони сгинет вся его уютная детская жизнь. До первой травмы, до главной

драмы оставалось всего ничего, какие-то полгода виртуозных голов и победоносных матчей. Ничто никогда не предвещает беды.

Марадона был старше Фабиетто на десять лет, за эту декаду из полукровки и босяка он стремительно превратился в самую большую звезду самого популярного спорта. В человека, для которого жизнь преодолеть – что футбольное поле пробежать; в игрока, которого соперники буквально пытались уничтожить и в основное, и в дополнительное время. Накануне трансфера в «Наполи» Марадона почти пал на газоне «Сантьяго Бернабеу» в финале Кубка Испании. Андони Гойкоэчеа, прозванный Мясником из Бильбао, затоптал Диего, сражавшегося под номером 10. Тот матч вошел в историю как побоище. За бесславной битвой наблюдал даже король Испании. Ну и Фабиетто тоже слушал про подлые приемы противников кумира, прильнув к транзистору, мешая старшему брату почивать после очередных сексуальных утех.

В «Руке бога» Соррентино вспоминает себя восемнадцатилетнего, кудрявого, носатого, сутулого, нелепого и трогательного, не знавшего женщин, но не знавшего и людей вообще. В ушах у него плеер, а в плеере до титров нет музыки. Потому что никакая музыка не способна заменить память об умерших, их улыбки, их голос, их беспокойство о том, что тебя нет дома, что ты не поел, что тебе некого еще/уже любить.

Пубертат – смутный, темный период, полный явных фрустраций и относительных огорчений. Никого наш мир не принимает сразу. Даже Монтану, даже Марадону. Тем более долговязого, щуплого Фабиетто. Поэтому от мира подростки отгораживаются музыкой, что звучит из walkman нон-стоп: чтобы вынести ласковое безразличие вселенной, требуется подходящий саундтрек. Чтобы не реагировать на враждебную тишину со стороны сверстниц, требуется срочно влюбиться в донну постарше. Хоть в собственную тетку Патрицию, про которую многочисленное семейство так и не определилось – мадонна она или шлюха.

В творчестве каждого режиссера наступает момент, когда прошлое становится источником не только вдохновения, но и преклонения. Прошлому следует отдавать долги, чтобы становиться по-настоящему старше, больше, мудрее. Каждый серьезный художник обязан однажды, как Орфей, обернуться. Риск велик – либо прошлое исчезнет навсегда, либо носитель памяти превратится в соляной столб. Либо родится кино. Чтобы снимать кино, нужны вот такие яйца, говорит юному Фабиетто не пожелавший заменить ему отца Антонио Капуано. Чтобы снимать кино, нужно быть свободным. «Помни, что ты свободен!» – кричит тому же Фабиетто из-за решетки заменивший ему брата бандит Армандо. И Фабиетто будет снимать кино про великую красоту вечности и невыносимую скоротечность молодости, про руку бога, спасшую его в 80-е от вроде бы предначертанной судьбой гибели вместе с родителями в уютном доме в близлежащих к Неаполю горах.

Новый фильм Паоло Соррентино неожиданным образом полон тишины и смирения перед временем, которое уничтожит все. Уже уничтожило. Самый классический из исповедальных жанров, coming of age story, движется по известному маршруту: первый секс, первый страх – смерти как отправной и финальной точки любой жизни, все остановки на этом пути носят имя наших утрат.

В мае 1984 года не было особенно жарко. По выходным семья собиралась за городом, в саду с видом на Капри, ела удивительно сочный арбуз, что достался одному из дядьев Фабиетто в качестве взятки; смеялась над суровой полусумасшедшей бабкой, кутавшейся в норковую шубу при плюс двадцати; издевалась над инвалидом-ухажером одной из теток Фабиетто; спорила о том, купит ли «Наполи» Диего Марадону или удача опять пройдет мимо самого шумного и самого нищего города страны. Череда мгновений, набор гэгов, стопка фотокарточек – эхо несбывшейся надежды на рай, которое всегда-всегда-всегда становится адом.

Легитимный наследник Феллини, Соррентино в «Руке бога» выходит из тени, делает шаг в сторону. Разумеется, в самой печальной истории на свете – неминуемого взросления – слышатся ноты «Амаркорда», и «Похитителей велосипедов», и «Шума в сердце», и «Ускользающей красоты», и даже недавнего «Зови меня своим именем». Богатейшая традиция юношеских травм, оборачивающихся взрослыми драмами, обыграна Соррентино без легкости, с тяжелым дыханием уставшего притворяться эксцентриком и циником режиссера и человека.

Конечно, Паоло не может совсем обойтись без Федерико – карлики и прочие фрики в кадре необходимы ровно потому, что и себя он полагает карликом, из раза в раз взбирающимся на плечи великанов. Критики по привычке ищут цитаты, переполняясь радостью узнавания – вот поклон «8 ½», а вот реверанс «Репетиции оркестра», – но именно в «Руке бога» становится очевидно, что жизнь вообще и та конкретная, что принадлежит Паоло, перевалив за половину и перепрыгнув через Рубикон, действительно становится страшно похожа на киномистерии гениев. Ибо сон одного входит в сны всех, и чужие грёзы оказываются личной явью. Соррентино – один из нас, но и сам по себе. В своем страдании и его мучительно откровенном изложении-исповеди он такой же, как мы, только чуточку отважнее. Ибо не испугался своих желаний и принял когда-то решение, что в Рим ехать надо. А Неаполь, колыбель и колыбельная его детства, – прекрасный город, но провинция, новый город, но пленник прошлого, состоящего из тысяч и тысяч полузабытых судеб. Будущее карабкается на плечи прошлого, жизнь попирает смерть, в решающий момент проигрывая последней.

Тот Паоло, севший в поезд на Наполи Чентрале, – это Фабиетто. Имена не важны, имена – самая абстрактная вещь на свете. В Америке, например, вообще меняют имена с легкостью. Язык, что дает всему имя, может, и старше времени с пространством, но он ненадежный свидетель. Этому научил Фабиетто еще Тони Монтана.

«Рука бога»

Кино, в вычурную фантасмагорию которого все же попадают осколки реальности, гораздо надежнее. Кино, как мы знаем по опыту XX века, – тот самый свидетель под защитой смерти. Ее тщательную и неумолимую работу кино хранит – пусть это всего лишь красивая фраза Кокто.

Фабиетто шляется по Неаполю, Фабиетто вожделеет девушек и лелеет мечты, Фабиетто наконец-то смотрит на реальность не отрываясь. Все, что он умеет, – смотреть. Но это уже что-то: разглядеть жизнь. Это уже подарок Бога. Ведь жить не умеет никто. Почти все умирают, так и не пожив.

Потеряв родителей, Фабиетто не плачет. Смерть родителей не делает тебя вопреки расхожему мнению взрослым. Слезы слезам рознь. Потеряв девственность с той самой седовласой баронессой, немногим привлекательнее Иоанна Павла II, Фабиетто улыбается. Секс сексу рознь, но смысл первого секса в освобождении. Баронесса, словно богиня судьбы Парка, впустив его в свое лоно, прозванное super pussy, перерезает пуповину, связывавшую Фабиетто с прошлым, и дает ему самый важный урок. Смотри на эту жизнь и думай о своем. Думай о том, что в этой жизни тебе нравится. В этой жизни уже есть все, что надо, все, что смерть когда-нибудь заберет. Да и вообще человек носит в себе смерть с рождения. Смотри на эту жизнь, пока она еще впереди. Совсем скоро она уйдет, утечет сквозь пальцы, как вода Неаполитанского залива, как песок амальфитанских пляжей, – и вот тогда придется ее заново выдумывать, в последний раз заканчившуюся жизнь вспоминать. Ведь никто не предложит тебе прожить ее заново. Как и Монтане. Как и Марадоне. Разве что Неаполю… ◆

Юлия Коваленко

ИЗБАВЬ ОДИНОКУЮ МОЮ

«Власть пса»
The Power of the Dog
По роману Томаса Сэвиджа
Автор сценария, режиссер Джейн Кэмпион
Оператор Эри Вегнер
Композитор Джонни Гринвуд
Художник Грант Мейджор
В ролях: Бенедикт Камбербэтч, Кирстен Данст, Джесси Племонс, Коди Смит-Макфи, Томасин Маккензи, Кит Кэрредин, Фрэнсис Конрой, Женевьева Лемон, Кен Рэдли, Шон Кинэн и другие
BBC Films, Brightstar, Cross City Films, Max Films International, New Zealand Film Commission, See-Saw Films
Великобритания – Австралия – США – Канада – Новая Зеландия 2021

Может показаться, что «Серебряный лев» за лучшую режиссерскую работу в Венеции – дань уважения за столь актуальный сейчас female gaze вернувшейся после долгого отсутствия Джейн Кэмпион. Если не брать в расчет никак не сбивающийся в напряженную детективную историю сериал «Вершина озера» (2013–2017), ее последний фильм «Яркая звезда» был снят еще в 2009 году.

На первый взгляд «Власть пса», события которой произошли в семье братьев Бёрбанк, владельцев обширных территорий и большого поголовья скота, повествует о том, как грубость и жестокость Фила (Бенедикт Камбербэтч) отравляет жизнь не только его мягкотелому брату Джорджу (Джесси Племонс), но и возлюбленной брата Роуз (Кирстен Данст) и ее хрупкому сыну-подростку Питеру (Коди Смит-Макфи). Даже первые слова, что звучат за кадром из уст Питера в начале фильма: «…Я ничего так не хотел, как чтобы матушка была счастлива. Каким бы мужчиной я был, если бы не спас ее», – словно заявляют тему маскулинности как доминирующую. Что значит быть настоящим мужчиной? А трагичный финал, если смотреть под таким углом, морализаторски декларирует очевидный кризис этой самой токсичной мужественности, передающейся от старшего к младшему.

Однако одновременно с этим «Власть пса» – выверенный до мельчайших визуальных, сюжетных и звуковых акцентов фильм, поражающий своей аскетичной красотой и привлекающий неоднозначностью этических суждений. Это чувственная история, в которой обличение, но вместе с тем и сопереживание уготованы каждому персонажу. Кэмпион говорит с современным зрителем киноязыком архаичного жанра (вестерн? в Новой Зеландии? в 2021 году?) не только об актуальной повестке, но и о вечных (как не сказать – библейских, раз уж фильм завершается прямой цитатой из Псалтыря), по сей день спорных категориях.

Любить фокусы – значит любить быть обманутым, пытаться понять, как из пустого цилиндра удалось добыть живого кролика прямо у нас на глазах. Внимательно следите за рукой, в которой фокусник держит монетку. Он прячет ее в кулак, совершает отвлекающие пассы, и вот – пока зритель завороженно следует взглядом за правой рукой, откуда, как он думает, должна исчезнуть монетка, настоящий фокус происходит в левой руке, на которую никто не обратил внимания. Кажется, именно этого эффекта добивается Джейн Кэмпион во «Власти пса». Пока на протяжении всего фильма мы с тревогой следим за тем, как Фил плетет веревку, которую он обязан накинуть, как лассо, на нежеланный брак брата, и ждем от этого «чеховского ружья» оглушительного выстрела, трюк готовится в стороне – тонкими, как у пианиста или хирурга, руками Питера, который обязан спасти мать. Вот только ли Роуз он пытается спасти? Придется пройтись пальцами по изнанке черного ящика, чтобы убедиться, что в нем есть-таки двойное дно.

С первых сцен главного героя, Фила Бёрбанка, – в исполнении непривычного без своих чудаковатых замашек, но убедительно сосредоточенного Камбербэтча – сопровождают тревожный гитарный перебор (главная музыкальная тема) и настороженное удвоенное внимание: его движения захвачены не только камерой, но и внутренними «рамками» – мы видим его, как бы скрываясь в темных комнатах, подглядывая через оконные проемы. Кэмпион намеренно создает ложное первое впечатление: Фил груб, грязен, он из тех, кто, не снимая обуви, завалится в кровать, и будет смотреться совершенным дикарем в сравнении со своим братом Джорджем, который в этой же сцене отмачивает свою бледную розовую кожу в горячей ванне, напоминая моллюска, выбравшегося из раковины понежиться в воде. Джесси Племонсу всегда особо удавались такие персонажи – робкие, мягкие, виновато улыбающиеся даже тогда, когда нет уверенности, что улыбаться стоит.

Однако постепенно мы узнаем, что Фил не только талантлив в своей профессии, но и, оказывается, образован – по его же словам, грыз гранит науки, чтобы уметь управляться на ранчо. И вопреки представлению окружающих он все же любит отмывать свое тело, только делает это в тайном месте, без свидетелей. Но самое важное, что независимый и неотесанный на первый взгляд Фил испытывает болезненную привязанность к Джорджу и «неправильную» влюбленность в своего

давнего наставника Бронко Генри. Отсюда – с первых же сцен, где Фил вспоминает их совместные походы с ночевкой в горы, поднимает тост в честь Бронко и ревнует брата к пока еще незнакомке на постоялом дворе, – тянется главное противоречие явленного и скрытого в персонаже Камбербэтча. Кэмпион раскрывает его филигранно, почти с любовной осторожностью, а не с обличительным пафосом. И дело не только в том, что мы без удивления узнаем, что за грубым фасадом скрывается ранимая душа – таким поворотом никого не удивить в наше время. А в том, что Фил, конечно же, никакой не наследник Стэнли Ковальски из «Трамвая “Желание”» или Дэниела Плейнвью из «Нефти» (вот уж кто точно пес, властвующий и страшащий), а обиженный недолюбленный ребенок. Своим капризным поведением он терроризирует родных и близких, но делает это не из жестокосердия, а из огромного (конечно, эгоистичного) невосполнимого желания тепла и внимания.

Игровое восприятие мира главного героя, свойственное любому ребенку, отлично вписывается в придуманный мирок ненастоящей Монтаны, раскинувшейся на лоне красочных новозеландских пейзажей. Игра и одиночество – миромоделирующие состояния во «Власти пса». Фильм чередует широкие панорамы, когда дома, люди и животные кажутся лишь игрушечными фигурками, с крупными приближениями, когда двое близко в фокусе, но при этом между ними словно проведена непреодолимая граница. Эта граница будет нарушена, когда впервые к Филу прикоснется другой – в сцене с одной сигаретой на двоих, – и то лишь затем, чтобы погубить его. Во второй и последний раз к нему прикоснется служащий бюро похоронных услуг, который подготавливает тело к погребению.

Искусственность мира, в котором существуют герои «Власти пса», при всей его натуралистичной красоте и рельефности придает фильму некоторый театральный флёр – такой же слабо уловимый, но неизменный, как песочная пыль или рассеянность зернистого освещения (искусственного и солнечного), что запорашивает кадр, сто́ит в нем появиться персонажам. Для стилистики исторических фильмов Джейн Кэмпион в принципе характерна театральность: те же «Пианино» (1992) или «Яркая звезда» даже при наличии в кадре бескрайних океанских валов или цветущих полей все равно будто разыгрываются в декорациях. Есть в них что-то от классических костюмных спектаклей – то ли особая, доведенная до крайности пронзительность высоких и противоречивых чувств, то ли неповторимое ощущение одновременно реального и вымышленного «воздуха» представленного зрителю сюжета. Во «Власти пса» Кэмпион соблюдает детальную достоверность, но не стремится к миметическому подражанию ни самой действительности, ни даже фильмам о той действительности, в которой якобы происходит эта трагичная история коварства и любви. Вестерн – да, но вестерн условный, без перестрелок, погонь, столкновения с аборигенами или надвигающейся угрозой прогресса в латах из чугуна и металла.

«Власть пса», режиссер Джейн Кэмпион

Даже глубина психологического противоречия внезапно открывающейся гомосексуальности Фила и нравов, под гнетом которых он вынужден жить, скрывая себя, не обусловлена хронотопом пустынного фронтира, как происходило в «Горбатой горе». Фоном для этой истории могла стать любая другая традиционно патриархальная и скупая на чувствование декорация.

И все-таки вестерн. Во что еще может хотеть сыграть оставшийся ребенком, так и не выросший эмоционально герой, если не в игру про бравых, щеголеватых в своей брутальной неопрятности ковбоев? Еще один успех Камбербэтча в роли Фила Бёрбанка заключается в психологически точной, без нарочитости игре, позволяющей определенно увидеть в его герое мальчика лет десяти-двенадцати. Игра в ковбоев и индейцев ничем, кроме упрямства, не мотивирована. В самом деле, зачем еще, если не для создания на пустом месте вражды, скучающему Филу вывешивать прекрасные коровьи шкуры, дразня аборигенов, которые просят у него эти шкуры, отказывать, а потом сжигать в огромном костре? Таков весь Фил. Словно ребенок, он жалуется старшим, что брат спутался с какой-то проходимкой, вымещает злость на ни в чем не повинной лошади, когда узнает, что брат тайно женился на Роуз. Так же по-детски бессильно и капризно он кричит о пропавших шкурах, которые Роуз отдала индейцам: «Они мои! Мои!» – как о любимых игрушках, что родители дали поиграть другим детям.

Если власть пса – метафора деспотичного правления Фила в этих землях, а значит, и контроль над жизнями Джорджа, Роуз и Питера, то какими-то уж слишком наивными пакостями эта власть утверждается. В день приезда в дом братьев новобрачная Роуз узнает от Фила, что печь странным образом сломалась и починить ее до утра нет возможности, то есть придется спать в неотапливаемых комнатах. Он освистывает выпивающую по углам от тоски Роуз, а в одной из сцен даже

«Власть пса»

буквально передразнивает ее манеру речи. Но нельзя сказать, что проделки Фила так уж безобидны – нет ничего разрушительнее для второго брака, чем недовольный им ребенок в пубертате. И эту роль играет здесь взрослый мужчина, не желающий терять внимание единственного оставшегося у него близкого человека – его брата.

Довольно интересно, что впервые Джейн Кэмпион уделяет женщине гораздо меньше внимания, чем мужчинам. Прежде ее картины неизменно фокусировались на судьбе («Ангел за моим столом», 1990), характере («Пианино») или взгляде («Вершина озера») героини. Мужчины же в ее работах существовали как узловые точки на раскинувшемся координатном поле, в условиях которого героине приходится действовать, чтобы отстоять себя и свое право на что угодно, будь то свобода переживать боль так, как ей хочется, обреченная любовь или справедливость по отношению к жертве. Во «Власти пса» героиня Кирстен Данст выступает в роли триггера, спровоцировавшего развитие острой фазы конфликта между Филом и всем остальным миром. Однако этим роль ее, отказавшейся от притязаний на имущество нового мужа и оставившей собственное дело, и ограничивается.

Интересная параллель вводится Кэмпион через появление музыкального инструмента – разумеется, клавишного. Вот если только в фильме 1992 года героиня (кстати, тоже вдова, тоже повторно вышедшая замуж, тоже с ребенком от первого брака) готова была пойти на любые жертвы ради этой третьей вершины в любовном треугольнике с мужем, то Роуз буквально страдает от одного вида рояля, что привез Джордж. Она стыдится своего опыта игры на нем, ведь простенькие однотипные композиции, сопровождающие показы немых кинофильмов, совсем не то, чем можно похвастаться на званом ужине с губернатором. Музыкальный инструмент оборачивается против Роуз так же, как всё в этом доме, окончательно лишая покоя. Словно

бледный призрак, она будет бродить, страдая от нарастающих мигреней, паранойи, и все чаще прикладываться к спиртному, стараясь заглушить тревожные звуки существования Фила (шаги, свист, банджо). Даже дерзкая выходка, которую сопровождают беглые, словно истеричные, клавишные переборы, – отдать индейцам шкуры, к которым Фил запретил прикасаться, – уже никак не влияет на раскручивающийся маховик судьбы. В этой ситуации она лишь выступает как ассистентка иллюзиониста, которая отвлекает на себя внимание публики, пока финальный элемент главного трюка готовит сам фокусник – ее сын.

Именно с Питером и его флегматичным утонченным типажом, загадочной молчаливостью, спонтанной ранимостью и сделанными им бумажными цветами в историю вплетается сразу несколько сложных идейных линий. Прежде всего это противопоставление двух представителей мужского пола, один из которых, казалось бы, не выдерживает испытания местом, где ему довелось родиться и вырасти. Питер едва сидит в седле, а это в мире «дикого запада» сродни тому, чтобы быть от рождения калекой в мире животных. Однако постепенно герой Коди Смит-Макфи приоткрывается для зрителя как полная противоположность Филу – и не из-за несовпадения по критериям маскулинности, а из-за несоответствия внутреннего развития реальному возрасту. Душа не выросшего ребенка в теле взрослого мужчины и пугающий взрослый разум в теле подростка. Если Фил – это нервные струнные, в которых за надрывностью не разобрать, что звучит – скрипка, виолончель или альт, то Питер – холодные, пронзительные в своей остроте клавиши. Ему не составляет труда «избавить от мучений» поранившего лапу кролика, которого они с Филом загнали под завал бревен. Более того, он собственноручно препарирует одного из зверьков у себя на столе, чтобы сделать поразительно детальный анатомический рисунок его внутренностей.

Изучающий и внимательный взгляд Питера проницателен, но разгадать его невозможно. Он не просто всевидящ, он обладает особым талантом обнаруживать связи разрозненных явлений окружающего мира. А раз так, то и отношение к этому миру у него особенное – лишенное общепринятых человеческих критериев морали. Позиция Питера в этой истории – единственного, кто кроме Фила и Бронко Генри видит силуэт пса, возникшего от игры теней на горном хребте, – сродни позиции даже не ученого, но Бога. Дает ли Джейн Кэмпион этому герою такую власть или он сам провозглашает себя вершителем судеб, зрителю понять не дано. Не дано догадаться о том, с кем имеет дело, и Филу, который надеется использовать парнишку против его же матери. Поведение Питера, впрочем, тоже напоминает о жестоком ребенке. Только в отличие от Фила, ожесточившегося из-за отсутствия любви, его жестокость происходит будто бы из его неспособности любить. Даже искусственные цветы на могиле отца – красивый, но практичный жест сквозит холодностью, как и остальные его поступки.

Жестокость и милосердие во «Власти пса» не только перепутаны местами, как это происходит в сознании детей. Здесь эти категории еще и две стороны одной монеты, по крайней мере, в ветхозаветном контексте, а он включен Джейн Кэмпион буквально – глазами Питера, читающего в финале фильма Псалтырь: «Но Ты, Господи, не удаляйся от меня; сила моя! поспеши на помощь мне; избавь от меча душу мою и от псов одинокую мою; спаси меня от пасти льва и от рогов единорогов, услышав, избавь меня». Библейские слова закольцовываются с начальной репликой Питера о желании спасти матушку и, казалось бы, ставят точку в его благой миссии. Однако действительно ли смерть Фила станет избавлением для Роуз? Не стоит забывать, что значимую роль в ее судьбе играет не только Фил, но и Джордж, чья бесхребетность и тактичность еще хуже грубости и открытой неприязни. Кажется, что проблемы Роуз не имеют четко выраженного персонализированного проявления и кризис обязательно наступит вновь.

Если спасение матушки – лишь вопрос ее временного благополучия, то зачем было так радикально избавляться от главного забияки, власть и сила которого строится лишь на страхе и уважении к его явно артикулированной мужественности? Достаточно было проявить смекалку, чтобы расшатать авторитет Фила и отравить его дальнейшее существование. Ответ кроется в сложном взгляде Питера, в котором смешивается детское и расчетливо-равнодушное, ведь для него жестокость равносильна милосердию. Свернуть раненому кролику шею или избавить его от мучений? Два названия одного явления. Для Питера нет никаких причин, чтобы не проявить подобного высшего милосердия к страдающей душе. Неоднократно в кадре акцентируется внимание и на том, как юноша смотрит на мир сверху вниз: на Роуз и Джорджа в финале фильма, на сидящего и плетущего веревку Фила, на могилу отца, на мертвую корову, что он нашел на горной тропинке…

Здесь снова уместно задуматься, почему все-таки Джейн Кэмпион выбирает хронотоп и атмосферу вестерна. Претерпевшие долгую эволюцию, но в чем-то неизменные каноны жанра задают условия, в которых герои, как правило, тотально одиноки. Одинок и покинут не только скрывающий свою натуру Фил, но недосягаемо одинок всевидящий Питер, для которого даже любовь матери – что-то, на что можно смотреть издалека, но невозможно почувствовать. Просторы красочных, но пустынных ландшафтов, их огромность и бескрайность, отдаленность одного здания от другого, человека от человека (пусть они даже и находятся в одной комнате) не только ставят в центр изнывающую от одиночества душу героя. Все это помогает рассмотреть его поступки и мотивы, как если бы он сидел на раскрытой ладони (так и просится здесь наиграть на любимом инструменте Фила – банджо – кантримотив детской песни He’s Got the Whole World in His Hands). Куда ни глянь – у всех на виду, хоть никого рядом и нет. В череде сцен герои захвачены то темнотой неосвещенных помещений, то слепящей белизной дневного света, подступающей с заднего плана и не позволяющей

«Власть пса»

понять, есть ли кто-то еще, кто прямо сейчас следит за тобой. Отсюда страх обнажения, страх чистоты, вынужденная необходимость для Фила надевать образ жесткого беспринципного мужлана.

Лишь оставаясь наедине с собой, прячась, насколько это возможно, Фил соскабливает с себя грязь и грубость и позволяет собственной чувственности дышать. Без малейшей тени иронии или кокетства в игре Камбербэтча показана одна из самых интимных сцен. У водоема, почти раздетый, чтобы омыться, Фил вынимает из кармана шелковый шейный платок таким движением, словно выворачивает наизнанку душу. Завороженный тем, как свет проникает сквозь полупрозрачную ткань, он играет с ним, проводит им по своей коже, накидывает на лицо, позволяет ветру трепетать на его поверхности. На платке инициалы: БГ, или Бронко Генри. Тот самый легендарный ковбой, о котором Фил постоянно вспоминает, как говорят подростки о своих кумирах из супергеройской вселенной. Тот самый, что воспитал его и Джорджа, словно Ромула и Рема, пес, чья власть – воплощение патриархальной модели доминирования мужского, «правильного» поведения. Тот самый, которого Фил неоднократно ставит в пример Питеру и который, как мы узнаем в кульминационной сцене фильма, спас ему когда-то жизнь. Застигнутые страшной метелью ночью в горах, Бронко и Фил вынуждены остаться до утра и, чтобы не замерзнуть насмерть, Бронко принимает Фила в свой спальный мешок, где они лежат всю ночь, прижавшись и согревая друг друга своими телами. «Голыми?» – спросит Питер. На что Фил только усмехнется. Но это – в финале. А пока мы не должны (ведь Фил уверен, что он здесь совершенно один), но видим, как платок – предмет особой тайны и особого, явно запретного гомосексуального желания – используется Филом для утешения плоти, а затем затягивается вокруг шеи, словно удавка, как душит его невозможность разделить свое чувство.

Именно в наиболее уязвимом и интимном переживании героя настигает его участь. Не спасает от этого даже тайное убежище, вход к которому, как вход в кроличью нору, пролегает в туннеле сухих веток и намеренно завален. Однако око самонареченного божественного правосудия в лице Питера находит этот лаз моментально, стоило бросить на него необязательный взгляд. Так же легко он находит и тайник Фила – коробку с дорогими сердцу безделушками и журналами по физической культуре – эстетитизированными винтажными порносборниками, на страницах которых позируют обнаженные и рельефные, словно античные статуи, мужчины. Дотошный исследователь, подмечающий детали и обнаруживающий скрытые связи, как нити сухожилий в распоротой тушке кролика, Питер видит, что за узор скрывается в обнаженной душе Фила, влюбленного в умершего двадцать один год назад Бронко Генри.

Можно сказать уверенно, что жалость не то чувство, что доступно Питеру, поэтому он берет на себя роль не утешителя, но соблазнителя в финальной части своего замысла. Привлекая внимание Фила, заставляя того поверить в то, что они при всех внешних различиях все же похожи внутренне, Питер уводит его прямо в свою аккуратно расставленную ловушку. У него есть для Фила шкура взамен тем, что Роуз отдала индейцам. Ее хватит, чтобы закончить веревку. Может быть, Фил и хотел бы засомневаться, откуда у мальчика, который еще неделю назад не умел держаться в седле, выделанная шкура, но его разум затуманен возможной эмоциональной близостью с кем-то, кто видит его насквозь, но не спешит осуждать.

В следующих двух кульминационных сценах – с отмачиванием порезанной на шнуры шкуры и раскуриванием одной сигареты на двоих – и скрыт изящный фокус с отвлечением внимания. Накал эротического напряжения в том, как Питер прикуривает сигарету и передает ее Филу, а затем снова забирает, настолько велик, что почти сразу забывается, как несколько секунд назад кровь из открывшейся раны на руке Фила смешалась с водой, в которой он отмачивал шнуры для своей веревки. Настороженно наблюдая, как от лица к лицу ходит сигарета, а дым и взгляды заполняют без того стесненный кадр, зритель совершенно внезапно сталкивается со смертью. Скоропостижная, всего в двух коротких сценах, кончина Фила сначала удивляет – подождите, а как это… – но тут же заставляет понять: фокус удался. Сразу вспоминается мертвая корова, найденная Питером в горах, к которой он подступился, казалось бы, с тем же интересом, что к кролику раньше. И кролик, из-за которого Фил на глазах у Питера глубоко поранил кисть. И кровь, что окрашивала бурым воду, в которой Фил отмачивал голыми руками ту самую зараженную шкуру, снятую Питером с умершего от болезни животного.

А веревка готова. Вот она – идеально красивая и наверняка прочная, не придраться, только никому не нужная: Питера нигде нет, сколько ни спрашивает едва стоящий на ногах Фил в следующей сцене (прошел

день, может, два), а его пытаются отвезти к доктору, чтобы понять причину резкого плохого самочувствия. Но он уже сам все понимает – и веревка, что готовилась то ли как своеобразная удавка для Роуз, то ли как подарок для Питера, затянулась вокруг его шеи, как прежде он сам обматывал вокруг нее платок Бронко Генри. Поэтому веревка остается лежать на земле, словно сброшенная змеиная кожа, а Фила провожают бесконечные холмы, в которых прячется силуэт пса, и возвышающийся над этими землями взгляд Питера. Упокоенный Фил – получивший свободу единственно возможным путем, через смерть, – уже не грязный грубиян с обиженным взглядом: он омыт, обнажен, освобожден от фальшивых личин и страданий. Он такой, каким мы видели его в минуты интимного уединения и спокойствия. Как обитая шелком крышка гроба скрывает лицо Фила Бёрбанка, так Питер задвигает под кровать белоснежную, как слоновая кость, веревку…

Лишенная технических изысков и сложностей, снятая Джейн Кэмпион вместе с Эри Вегнер без излишеств, но с точно расставленными визуальными акцентами, «Власть пса» наглядно показывает идею разреженности пространства и человеческих отношений в условиях мира наигранной грубости и прямолинейных традиционных моделей. Композиционно идеально выстроен вещный мир – дверные проемы, лестницы, столы, заборы и даже деревья: все на своем месте, ни одной выбивающейся детали. Движение в кадре, количество и расположение фигур, динамика перспективы и глубины кадра – все в фильме живет согласно общей архитектуре сконструированного мира. Кэмпион и Вегнер выстраивают идеальные кадры без нарочитости, тем самым перенося устойчивость скрытой системы с визуального на смысловой уровень.

При подобной ограниченности действий, выверенности кадров и скудности взаимодействий отчетливее впиваются во внимание неровные, тревожные музыкальные темы этой истории. Композитором во «Власти пса» выступил гитарист группы Radiohead Джонни Гринвуд, за плечами которого работа для фильмов Пола Томаса Андерсона и Линн Рэмси. По словам самого Гринвуда, интереснее всего было показать через музыку то, что не очевидно через описание персонажа: действие происходит в современную эпоху, а Фил обладает образованностью и любовью к музыке – закономерно, что именно музыка раскрывает характер его переживаний. Как одиноко мыслит себя главный герой в бескрайности степных и горных просторов, так в этой же бездейственности тянется сбивчивым лейтмотивом надрывная смычковая партия – звучащая резко, ржаво, словно инструмент безнадежно расстроен и испорчен. Без сомнения, так звучит душа Фила Бёрбанка. Ей вторят то холодные клавишные переборы, то заунывные подвывания трубы, то тревожный басовый мотив, но в единую мелодию отдаленные друг от друга звуки никак не складываются, как не смог сам герой обрести себя в этой бескрайней долине смертной тени, погоняя стада и мечтая о походе в горы с кем-нибудь, кто мог бы согреть его одинокое существование. ◆

Зара Абдуллаева

БЕСПОКОЙСТВО

«Пропавшая дочь»
(«Незнакомая дочь»)
The Lost Daughter
По роману Элены Ферранте
Автор сценария, режиссер
Мэгги Джилленхол
Оператор Элен Лувар
Композитор Дикон Хинчлифф
Художник Инбал Вейнберг
В ролях: Оливия Колман, Джесси Бакли, Эд Харрис, Дакота Джонсон, Питер Сарсгаард, Альба Рорвахер и другие
Endeavor Content, Samuel Marshall Films, Pie Films, Maggie Gyllenhaal
США – Греция
2021

In a mother's distorting mirror,
They discovers the Meaning of Knowing.
W.H. Auden

Леда (Оливия Колман) приезжает в «рабочий отпуск» на греческий остров. Одна. В чемодане книги и распечатки. Преподает в Кембридже. Переводит на итальянский Йейтса и Одена. Ей сорок восемь. Но «выглядит хорошо». Ее встречает и провожает в квартирку пожилой, сухой, сексуальный консьерж (или управдом) – с виду с хиппарским прошлым (Эд Харрис). На пляже у кромки воды она расположится под зонтиком и обложится литературой. Обещается покой, но брезжит и неясная тревога. Вблизи возникает молодая красавица мать (Дакота Джонсон) с маленькой дочкой. Они плещутся в море, играют, дурачатся. Неподалеку их родственники – назойливые американцы. В романе Элены Ферранте, по которому снята «Пропавшая дочь» (в переводе «Незнакомая дочь»), на их роли были назначены бурлящие итальянцы.

Наблюдение Леды за счастливыми отдыхающими, наблюдение тайное и откровенное, выталкивает ее в воспоминания. Развернутые флешбэки молодой Леды

(Джесси Бакли) – это сцены из супружеской жизни с благонравным мужем, двумя дочками, истязающими мать необходимостью заботы. Она же рвется за стол с рукописями, к книжкам, к филологическим трудам и мечтает о карьере. Она же – неизбежно и банально – срывается в адюльтер, а следом уходит из семьи на три года, во время которых не видит своих дочек. А потом вернется восвояси. Любовь к ним помешает ей стать собой – так ей казалось. Потом – ровно наоборот. Теперь дочкам по двадцать с лишним лет. Они живут в Канаде, где работает их отец и общаются по телефону с независимой мамой как ни в чем не бывало.

События в смущающей реальности острова, искрящей деликатно, но неотвратимо эротическим током – во взглядах-касаниях Леды с матерью крошки Елены Ниной (Дакота Джонсон); Леды с героем Харриса, в прошлом, похоже, ходоком; Леды с пляжным спасателем-студентом (Пол Мескал), проводящим каникулы за учебником и с любовной интрижкой; Леды со стоппершей (Альба Рорвахер), которую (вместе с мужем) приютила на ночь, – скрещены с потоками любви, но и с разрывами немолодой филологини. (Эхо этой истории можно при желании расслышать в «Другой женщине» Вуди Аллена с Джиной Роулендс в роли завкафедрой философии, не желающей иметь детей из-за любви к работе, разведенной из-за такой любви, но женскость свою и потом ни на миг не упускавшей.)

Кажется, что дебют в режиссуре Мэгги Джилленхол – подачка женским страстям, женской виктимности, неудовлетворенности, расхожей двойственности, поверхностной противоречивости. И всё. Ну да, актеры выше всяких похвал. Ведь звезда Джилленхол одарила их выразительной палитрой чувств, реакций и пластики. Но фильм этот – не актерский в том смысле, как принято это сочетание слов употреблять. Снятый по женскому роману Ферранте, знаменитому, но не слишком занимательному и замечательному (если судить по переводу), фильм МДж завораживает *просодией* кинематографической материи поверх барьеров – поверх фабулы и сюжетной повестки.

Подобно тому как Ферранте скрывает свои настоящие имя с фамилией, свой пол, свое лицо, фильм МДж прикрывается иллюзией очевидностей.

МДж снимает очень близко к тексту, но атмосфера, воздух, детали и легато эпизодов ее фильма разнятся от романа настороженностью и опасными связями. Или намерениями. При прямолинейных сюжетных коллизиях.

Живительная камера Элен Лувар приближает женские лица, портретируя – без чрезмерного упоения – вибрации внутренних состояний героинь. А саундтрек Дикона Хинчлиффа насыщает плоть фильма затаенной, ранящей слух угрозой.

Внутренний тремор стучит едва ли не в каждом обыденном эпизоде, побуждая ощутить в нем подноготную, подкладку триллера. Психологической мотивацией такой тремор, такой триллер объяснить

нельзя. Точнее, можно, но тогда фильм сведется к более или менее болезненным отношениям матерей с дочками, к борьбе женщины за самостийность, которыми Венеция-2021 в разных вариациях была буквально ушиблена.

«Пропавшая дочь» – это психодрама, в которой все-все, а не только Леда, ищут, находят на время, теряют *опору* своему «я», отвлекаясь от себя в одних предлагаемых жизнью обстоятельствах во имя неизвестности или заглушенного опыта, заблуждаясь, получая удовольствие, сомневаясь, стыдясь, бунтуя, укрощая наклонности и так далее.

«Греческий хор» – пляжное окружение – на этом острове вторит, нюансирует, усугубляет раздрай сильной протагонистки.

Оксюморон заключается в том, что этот фильм получил в Венеции приз за сценарий. Не оригинальный, а какой тогда? Драматургия отношений персонажей, актерского существования и партнерства принята была за сценарное достоинство. Но вот что более странно. Незагадочность того, что происходит с героями, которые стреножат свою тягу друг к другу, но и ей отдаются, как молодой спасатель и уставшая от материнского бремени молоденькая Нина, или как консьерж, наведывающийся с пойманной только что рыбой для ужина к Леде, возбуждает *беспокойство* – доминанту настроения, тональности «Пропавшей дочери».

The chill of the crooked wing – «холод искривленного крыла» – строчка Одена, которым занимается Леда, цитируется в романе как рефрен, сопровождающий – наподобие сигнальной одомашненной реплики – в семье филологини разные житейские события, в фильме МДж окутывает и пронизывает все, кажется, эпизоды. Крикливые, настырные, угодные простецкой и наглой американской банде родственников на пляже, и эпизоды вполне нейтральные, расслабленные – в квартирке Леды с террасой, откуда виднеется море.

Этот островной рай подточен уловками, рассекающими волны его внешнего благолепия. Тарелка с фруктами, гостеприимно ждущими приехавшую гостью, на вид зазывная, при ближайшем рассмотрении отвращает. Сгнившие фрукты; насекомое на подушке, испугавшее ночью Леду; кукла, которую она украла у Елены («ведь любая мать – это дочь, которая играет») и из которой (во время мытья) сочатся грязь, песок, черви; сосновая шишка, больно ударившая Леду в спину. Все это работает на атаку тревожности. Соответствует положению между войной и миром. При всем том МДж, конечно, занимает в заурядном литературном материале существо женскости, ее амбивалентная природа, внутренний хаос, ее способность к самообузданию – что важно, вовсе не жертвенная, а естественная и наступающая как «значение осознания» (см. эпиграф). Действенного и очень интимного. Как бы элементарно это ни казалось. Потому что, повторю, направляет восприятие этого фильма именно просодия.

«Куда ты, – наезднику молвил начетчик» – заезженной матери, сбросившей свои обязанности, и женщине, и привлекательной

«Пропавшая дочь», режиссер Мэгги Джилленхол

карьеристке, чей доклад (или она сама) вызвал восхищение усталого, вполне жовиального профессора (Питер Сарсгаард), сыплющего товарным набором имен (Бурдье и Рикера), обольстившего молоденькую Леду, обольщенную успехом на конференции.

В пляжной встрече были у параллельных мам (Леды с Ниной) и совпадения. Как-то Елена исчезла. Ее бросились искать. Но нашла ее Леда. Когда-то то же самое произошло и с дочкой Леды на пляже. Разве стоит напоминать, что дочкой мифической Леды, изнасилованной Лебедем, стала Елена? Однако не зря, хотя кто знает, героиня Ферранте названа так.

Жестокосердная история с куклой, параноидальная охота за которой превратилась в ад для Нины, в истерику Елены, в мазохистский драйв или невнятное (кому, за что?) возмездие Леды, оказалась парафразой участи расколотого сознания протагонистки, умеющей держать удар, романа и фильма.

Леда и есть потерянная дочь, играющая с куклой в дочки-матери, а в прятки – с «дочерью своей» Еленой.

Постаревшая, но не повзрослевшая Леда, склонная к фантазиям, не забросившая занятия, чувственная. И все еще жаждущая, не пренебрегая запретными играми, стать самой собой. Или с собой совладать. Из двух углов – в середину. ◆

Вероника Хлебникова

МАМА ПЕДРО

Моей матери

«Параллельные матери»
Madres paralelas
Автор сценария, режиссер
Педро Альмодовар
Оператор Хосе Луис Алькайне
Художник Анчон Гомес
Композитор Альберто Иглесиас
В ролях: Пенелопа Крус, Росси де Пальма, Айтана Санчес-Хихон, Милена Смит, Даньела Сантьяго, Исраэль Элехальде, Хульета Серрано, Педро Касабланк, Айноа Сантамария, Адельфа Кальво и другие
El Deseo S.A., Pathé, Radio Televisión Española (RTVE), Remotamente Films, Sony Pictures Entertainment (SPE)
Испания – Франция
2021

На дороге Камино де Сантьяго нам с мамой часто встречались имена фалангистов в названиях испанских улиц и площадей. Спустя десятилетия после диктатуры Франко (1939–1975) они, как вездесущий Ильич, здравствуют в виде топонимов. Их присутствие в публичном пространстве, как и память об эпохе, регулировал пакт молчания 1977 года, принятый во имя гражданского согласия: ни к чему ворошить прошлое, бередить старые раны, нет победителей и побежденных, все – герои и все – жертвы, пусть мертвые хоронят своих мертвецов. Закон об исторической памяти, разрешивший в 2007-м переименование улиц, притормозили, когда в правительстве вновь возобладали правые. Несколько лет назад Педро Альмодовар и его продюсерская компания поддержали производство документального фильма «Молчание других». В 2018 году его представили на Берлинском кинофестивале. Авторы Альмудена Карраседо и Роберт Бахар дали слово тем, чьих близких казнили без вины и зарыли в безымянных ямах в годы гражданской войны. Закон не вменил в обязанность государству раскрытие массовых захоронений с останками убитых, оставив эту деятельность на попечение частных организаций. Поиск милых костей оказался делом сугубо приватным, очевидно гиблым и вылился

в бесконечные судебные прения. Не все старики и старухи в фильме дожили до вердикта.

«Параллельные матери» вместе с Пенелопой Крус, Миленой Смит, Исраэлем Элехальде и внушительной Росси де Пальмой заглядывают в эту бездонную яму, чтобы персонажи, не искушенные в политической истории или связанные с ней кровью, стали семьей.

В картине «Боль и слава» (2019) память о материнской любви была источником жизни и кино. В новом фильме Альмодовар дает героине историческую память, материнству – живую точную пластику, а переживанию истории – неподобающую интимность. Он находит простую и действенную метафору рождения нации – на краю общей могилы. Вплетает в гриву исторической клячи свои самые нарядные ленточки. Для пущей доходчивости и занимательности погружает общественно значимую тему, будто в околоплодные воды, в сверхнасыщенный сериальный концентрат: секс с первого взгляда, матери-одиночки, перепутанные малютки, женатый любовник, любовный разрыв, потеря ребенка, лесбийская близость и взаимовыручка женского мира, где мужчина – случай и, скорее, несчастный. Альмодовар вынашивает бризантную тему с ангельской улыбкой, ни на секунду не отвлекаясь от броских декоративных решений.

Модный журнальный фотограф и безотцовщина Дженис, названная матерью в честь Дженис Джоплин, знакомится ближе со своей моделью, рассчитывая на его помощь. Герой нового номера и ее романа – Артуро, эксперт-антрополог в фонде, занимающемся жертвами гражданской войны, поиском их могил. В такой закопан дедушка Дженис. В ее родной деревне все знают это место, но сделать ничего не могут. Внучка надеется забрать прах, оплакать и вернуть ему имя, как все ее землячки, потерявшие родных. На решение об эксгумации нужно время, за которое Дженис успеет влюбиться, залететь, родить и потерять ребенка. В роддоме, похожем на бонбоньерку, она встретит изможденную юную Ану, чья беременность нежеланна. У обеих родятся дочки, без отцов. Все, что случится с Дженис дальше, станет трагикомическим иносказанием. Ее моральная дилемма, детективный саспенс определения ДНК младенца, утаивание правды, поиск компромисса, запоздалое признание, раскаяние и примирение – это параллельная история страны, десятилетиями молчавшей об «исчезнувших», стертых из памяти общества, где пропавшими без вести числятся сто тысяч человек.

Менее масштабное молчание Дженис насколько обоснованно, настолько же неприемлемо.

Душевная смута сыграна Пенелопой Крус в естественном течении домашней жизни, приготовления тортильи, смены памперсов, сближения с Аной. Ее игра делает прямое включение истории в прологе и эпилоге полновесным художественным фактом.

Генеалогия сиротского материнства обеспечена фильмографией Альмодовара. В «Высоких каблуках» (1991) мать и дочь разыграли «Осеннюю сонату» Бергмана в Мадриде. Фильм «Все о моей

матери» (1990) посвящен «женщинам, которые ждут детей» и «женщинам, потерявшим своих детей». Мануэла, персонаж Сесилии Рот, оплакала сына и заменила мать персонажу Пенелопы Крус и ее новорожденному. Переезды Мануэлы из Барселоны в Мадрид и обратно выглядели родовыми путями – туннелями. Погибший сын, зачатый от трансгендера, становился сыном сразу всем, включая Дымку, актрису в исполнении Марисы Паредес, и Радость, трансгендера легкого поведения: «Три подружки в одной квартире! Сразу вспоминаешь фильм “Выйти замуж за миллионера”!» Родство не по крови, общие дети, общие матери, королевы Хеллоуина, – жизнерадостный коммунальный способ выжить в череде болезненных утрат, найти своих и успокоиться, в конце концов, самому побыть мамой, мамой Педро.

«Параллельные матери», режиссер Педро Альмодовар

В «Джульетте» (2016) Альмодовар боготворит и украшает раны героини, ее расставание с дочкой, ее стойкость и боль, как статуи святых в религиозной процессии. Наконец, само название «Параллельные матери» взято с титульной страницы сценария слепого режиссера Гарри Кейна из фильма 2009 года «Разомкнутые объятия». Пожалуй, двенадцать лет назад киноплакат к нынешним «Параллельным матерям», где сосок превращен художником в зрачок, а капля молока – в готовую сорваться слезу, выглядел бы дадаистским парафразом Бунюэля. Сегодня его осудили как сексплуатацию и слишком поздно извинились за ханжество. На новом постере криминальный сосок заменили сомкнутыми объятиями героинь.

Гораздо рискованнее представление Альмодовара об истории как очень личном, ведь оно разворачивается и в обратную сторону – нет истории вне личного переживания, иначе она абстракция. Желание вызволить мертвецов из забвения продиктовано любовью и болью, это

штучная коммеморация ручной выделки, уникальной эмоции, индивидуального усилия, не передоверенного общественным, государственным институтам. Боль и любовь делают достоверным перенос с политического на святое «и память их в род и род».

История – сирота, она стоит у края ямы, вымазанная землей, и смотрит на кости отцов, матерей, братьев, сестер, мужей, жен, детей, смешавшиеся с деревянными сабо, стеклянным глазом и что там еще завалялось в кармане, когда их брали и уводили на смерть.

У Альмодовара будущее выталкивают из собственной утробы, а прошлое – из безымянных могил, таков параллельный процесс.

Когда-то реальность, превращенная Альмодоваром в гипердекорацию и парадиз вуайера, своей немыслимой искусственностью

«Параллельные матери»

утверждала неподдельность закона желания, лабиринта страсти, обаяния порока, цветка тайны. «Что во мне настоящего, так это чувства и литр силикона», – сообщала откровенная Радость. Чувства были высоки, каблуки – еще выше. Теперь каблуки отдельно, в сиянии софитов. Их люкс, эмансипированный от ступней, Дженис снимает для прогрессивно-гламурного журнала «Женщина сегодня». Кажется, Альмодовар тоже эмансипировался от глэма и цирка, стал академичнее, кого теперь удивишь парадом транссексуалов и простодушием боли. Но он в лучшей своей форме, сохранившей и неизменный анархо-идеализм, и неиссякаемый источник боли, разлитой в саундтреке Альберто Иглесиаса. Это общество эволюционировало со времен Мовиды и максимально раздвинуло границы фарса, только нервно дует на воду при виде плачущего молока. ◆

Гилана Килганова

ЦВЕТА ЕГО ПАЛИТРЫ

Из чего состоят «Параллельные матери»

Интерьер фильма «Параллельные матери», по словам художника-постановщика Анчона Гомеса, – «еще один персонаж фильма». Все произведения искусства и объекты, которые зритель видит на экране, рассказывают о персонажах и о художественной вселенной режиссера. Славящийся своей скрупулезностью, Педро Альмодовар выстраивает мизансцены, наполняя символикой буквально каждую деталь: «Я очень дотошен в плане бутафории, окружающей персонажей. Расставляя книги на стеллажах моих героев, я делаю тщательную подборку того, что они, на мой взгляд, должны были прочитать, поскольку это формирует их образ. Персонаж определяется множеством способов и элементов. Его прической, макияжем, одеждой, ее цветом, всеми теми предметами, что стоят на его полках, и даже цветом стен его дома».

Дженис (Пенелопа Крус) – фотограф и в определенном смысле альтер эго режиссера, «человека с киноаппаратом». Аллюзия прочитывается в первых же кадрах фильма и в плакате, на котором изображен глаз-сосок. В нем намек и на «киноглаз» Вертова, и на глаз из «Андалузского пса» Бунюэля или из «Головокружения» и «Психоза» Хичкока. «Параллельные матери» открываются сценой фотосессии, стоп-кадры которой трансформируются в титры в форме черно-белой фотопленки с красными отметками. Автор начальных титров Хуан Гатти, с которым режиссер сотрудничает со своих первых картин, использовал классическую эстетику попарта и характерное для него сочетание красного и белого цветов, указывая на истоки кино Альмодовара. Титры сопровождаются музыкальной темой Альберто Иглесиаса «Фотосессия».

Внешность героини с ее подчеркнутой и старательно сыгранной маскулинностью (в жизни Пенелопа Крус не такая) также указывает на то, что за образом

Дженис стоит сам режиссер. На протяжении всего фильма, за исключением финальных эпизодов, Дженис одета в джинсы или брюки. У нее мужская походка, ее эмоциональные реакции по-мужски сдержанны. Маскулинность образа имеет отношение и к представленной в картине современной модели семьи, созданной уже не по половому, а по какому-то иному принципу. Об этом подробнее чуть ниже.

Главная героиня живет вблизи Маласаньи, района, где Педро Альмодовар делал свои первые шаги в кино во времена Мовиды. Дом Дженис находится на площади Комендадорас, получившей свое название в честь расположенного на ней монастыря. В его подвалах казнили своих врагов республиканцы, позднее здесь же пытали и расстреливали противников диктаторского режима. Героиня Альмодовара буквально живет на костях. Внимательный зритель почувствует это, разглядывая интерьер ее квартиры. «Мы решили, что это должна быть старая квартира, в которой со временем снесли стены и на полу остались следы от них, – комментирует Гомес. – Таким же образом объясняется смешение разных фактур пола. Паркет в перестроенных зонах и керамическая плитка в старой части выражают идею о доме, полном шрамов, что подчеркивает мотив исторической памяти».

Этот дом полон «привычных старых знакомых», узнаваемых с первого взгляда теми, кто глубоко погружен в мир Альмодовара. Это фарфор «Саргаделос» и Vista Alegre, знаменитые стулья Пьера Жаннере и Секса Марселя Брейера, электроприборы в стиле ретро Smeg, посуда Le Creuset, лампы Serge Mouille. Некоторые предметы демонстрируют личный вкус автора фильма, но большая их часть рассказывает о героине, чья естественность позволяет ей чистить картошку, будучи одетой в футболку от Dior, и вообще легко относиться к вещам люксовых марок. Кстати, Dior – лишь один из обширного списка модных брендов, представленных в фильме. Автор не случайно одевает свою героиню в эту футболку: выбитая на ней надпись – название программного эссе писательницы-феминистки из Нигерии – выражает идею разумного феминизма, не отрицающего женственности. Слоган «Мы все должны быть феминистами» звучит так, как если бы его придумал сам Альмодовар.

Режиссер декорирует квартиру работами самых значимых испанских и мировых представителей фотографии XX века. Он встраивает черно-белые документальные снимки галисийца Вирчилио Виейтеса (из своей личной коллекции) и каталонца Ориоля Маспонса в повествование, следуя своему пониманию кино как взаимопроникновению вымысла и реальности. Знаменитая фотография Маспонса «Праздники хиппи», на которой изображена молодая женщина с младенцем – собирательный образ хиппующих матерей, – в фильме подразумевает мать Дженис. Этот портрет венчает один из самых впечатляющих эпизодов фильма, в котором режиссер декларирует свое ви́дение современной модели семьи. Идеальная семья, основанная не на патриархальной модели, а на истинной близости и любви, впервые появилась

в фильмографии Альмодовара тридцать пять лет назад в «Законе желания» (1986). Сцена близости Дженис и Аны сопровождается песней Дженис Джоплин Summertime, слова которой, идеально вписываясь в контекст отношений двух женщин, параллельных матерей, партнеров и подруг, звучат как утешительная колыбельная, адресованная как младшей из них, так и их «общей» дочери.

Эмоциональный финальный эпизод, по словам режиссера, также «скопирован с реальности». Увидев несколько фотографий из специальной серии, в которой живые в символической форме отдают дань памяти мертвым, Альмодовар решил «непременно использовать этот образ»[1]. Представлены в фильме и знаменитые работы Ирвинга Пенна и Ричарда Аведона, на книжных полках Дженис можно разглядеть альбомы об их творчестве.

Среди картин, украшающих квартиру Дженис, работы, созданные самим режиссером в сотрудничестве с мадридским художником Хорхе Галиндо. Впервые они были представлены на выставке «Цветы. Педро Альмодовар и Хорхе Галиндо». А для «Боли и славы» (2019) режиссер заказал живописцу портрет «Читающий мальчик», ключевую картину в этом фильме.

Произведения из личной коллекции Альмодовара переходят из фильма в фильм. Так, мы видим скульптуры Диса Берлина, испанского художника, скульптора и фотографа, одного из главных представителей мадридской арт-сцены эпохи Мовиды. Его сложно определимый стиль складывался под влиянием классиков XX века, таких как Клее, Матисс, Де Кирико, Пикабиа, Мерет Оппенгейм и Польке. Вселенная Диса Берлина – это кичевая интерпретация испанских традиций от религиозной живописи до иконографии фламенко. В ней очевидно влияние поп-арта с его тягой ко всему легкомысленному и искусственному. Альмодовар – главный коллекционер работ Берлина; они сотрудничают со времен «Свяжи меня!» (1989). Он использовал коллажи художника в «Кике» (1993), а его картины – в «Дурном воспитании» (2004) и «Джульетте» (2016). В фильме «Боль и слава» в доме Сальвадора Мальо, скопированном с квартиры Педро Альмодовара, также есть несколько работ Диса Берлина. В частности, несколько модульных цветных скульптур из серии Galaxia Homo Sapiens, которые вновь появляются в «Параллельных матерях».

Примером того, как произведения живописи обогащают прочтение основных тем фильма, может служить использование картины «Весна» Хулио Ромеро де Торреса. Режиссер уже декорировал его работами интерьеры в стиле барокко в фильмах «Разомкнутые объятия» (2009) и «Кожа, в которой я живу» (2011). На первый взгляд может показаться, что барочная эстетика «Весны» далека от современного стиля квартиры Дженис. Однако насыщенное символическое содержание полотна выдающегося испанского символиста начала XX века углубляет тему женственности в «Параллельных матерях». Как и Альмодовар, Ромеро де Торрес посвятил свое творчество амбивалентному образу женщины.

1. Из интервью программе Días de cine, RTVE.

Хулио Ромеро де Торрес. «Весна» (1923–1924), частная коллекция

Он представлен у художника двумя противоположными архетипами. С одной стороны, это femme fatale – фигура, символизирующая мужские страхи в контексте развивающегося суфражизма. С другой – хранительница домашнего очага: через этот образ художник выражал патриархально-католический менталитет родной Андалусии. Он смело синтезировал оба архетипа, создав собирательный образ прекрасной смуглянки (la Morena, характеристика, повторяющаяся в фильме Альмодовара), манифестирующий новый тип женственности.

Полное название выбранной Альмодоваром картины – «Весна: молодые женщины с фруктовыми натюрмортами на фоне пейзажа Кордобы». Одна из них лежит на кушетке, а другая, с блюдом фруктов в руках, преподносит ей апельсин. Этот иконографический образ ассоциируется с любовными парами: «моя вторая половина» в испанском языке звучит как «моя половинка апельсина» (mi media naranja). Героиня Пенелопы Крус появляется на фоне этого полотна, принимая мучительное решение скрыть правду от Аны, с которой они вместе растят «общую» дочь. Сюжет картины оказывается метафорой отношений подруг и тем самым современной модели семьи по Альмодовару. Любопытно, что картина была написана исключительно в связи со специфической деталью – подушкой, на которой лежит девушка на переднем плане. Расшитая шелком подушка наполнена прядями волос моделей и поклонниц художника.

Буржуазный дом Аны и Тересы режиссер украшает самыми узнаваемыми картинами классиков испанской живописи XX века – «Дети на пляже» валенсийца Хоакина Сорольи и «Манола» баска Игнасио Сулоаги. Несмотря на то что оба художника относятся к знаковому испанскому «поколению 98», их происхождение, окружение и стиль характеризуют разные творческие миры. Представленные в фильме

«Закон желания», режиссер Педро Альмодовар. На заднем плане плакат Хуана Гатти к спектаклю «Человеческий голос»

картины – это параллельные истории судеб обеих матерей. Картина Сорольи дополняет психологический портрет Аны, произведение Сулоаги – Тересы.

В использовании картины валенсийского живописца «Мальчики на пляже» прочитывается множество кодов. Определенные детали биографии художника перекликаются с темой сиротства, проходящей через весь фильм. Соролья остался сиротой в возрасте двух лет и был воспитан своей тетей и ее мужем. Еще одним ключом для понимания связи картины Сорольи с судьбой Аны становится тема фотографии, одна из главных в фильме. Художник сотрудничал со своим свекром, известным фотографом, и активно использовал фотоснимки в своих работах. Да и само направление его творчества – люминизм – с его идеей запечатлеть перманентно меняющийся свет, увековечить момент наиболее близко искусству фотографии.

В фильме неоднократно демонстрируется фото с группой подростков, среди которых зритель видит предполагаемого отца ребенка Аны. Образ улыбающегося смуглого юноши с этнической латиноамериканской внешностью связан и с неизвестным отцом Дженис, неким венесуэльским наркодилером, «смуглым красавцем с раскосыми глазами». Эта фотография перекликается с картиной Сорольи, композиция которой приближена к фотографической: трое мальчиков плещутся у кромки моря, внимание же автора и зрителя сосредоточено на центральной фигуре смуглого мальчика с миндалевидными глазами, который улыбаясь смотрит прямо «в объектив».

Изнасилование – постоянная тема фильмов Альмодовара. Начиная с «Пепи, Люси, Бом…» (1980) она присутствует в картинах разных лет («Кика», «Поговори с ней», «Дурное воспитание», «Возвращение»). Режиссер использует ее как детонатор конфликта или просто упоминает

факт изнасилования как что-то неизбежное в современном обществе. Следуя характерной для его кино тактике никогда не осуждать своих персонажей, автор облекает свой протест в форму либо черного юмора («Кика»), либо утонченной метафоры. С этой целью он включает в нарратив «Поговори с ней» (2002) изящный, специально снятый немой фильм, а в историю «Параллельных матерей» – известное произведение искусства.

Картина Сулоаги «Манола» рассказывает параллельную историю Тересы, матери Аны. Судьба Тересы, решившей посвятить себя сцене, принеся в жертву материнство, типична для актрис франкистской Испании. Монолог героини – оммаж Альмодовара его первой музе Кармен Мауре. Для создания образа Тересы режиссер использовал некоторые обстоятельства жизни Кармен: для того чтобы остаться верной своему призванию, она была вынуждена пройти через унизительную процедуру развода с последующим лишением родительских прав. Разводы во франкистской Испании были запрещены, а одинокая женщина приравнивалась к проститутке.

Шестиминутный монолог Тересы режиссер снял крупным планом в бергмановском, как комментирует сам автор, стиле, что эстетически сближает персонажа с героиней картины Сулоаги. Она изображена по пояс, сидящей в гордой позе. Манолами (*manola* – ж.р., *manolo* – муж.р.) в Испании XVII – начала XIX века называли людей среднего класса, которые отличались характерной манерой одежды и беззаботным поведением. Самая известная манола – «Донья Леокадия Соррилья» (полное название картины – Una manola: doña Leocadia Zorrilla) из серии «Черных картин» Гойи. Манола в исполнении Сулоаги изображена в мантилье, перчатках и с веером в руках – незамужняя женщина, явно одетая так для посещения корриды. На это указывает цвет ее мантильи: в те времена незамужняя испанка могла надеть белую мантилью лишь для посещения боя быков (невозможного без мужского сопровождения). Помимо дресс-кода красноречив ее прямой взгляд и то, как раскрыт ее веер, что на тайном языке означало приглашение к дружеской беседе. Удивительное сходство облика манолы и актрисы Айтаны Санчес-Хихон в образе Тересы дает возможность предположить, что в художественном решении этого образа Альмодовар опирался на картину Сулоаги.

Высочайшего уровня символизма режиссер достигает в работе с цветом. Его палитра смещается от ирреальных, преувеличенно ярких цветов, имитирующих краски техниколора в ранних картинах, в сторону большего жизнеподобия. «Параллельные матери» сняты в осенней палитре зрелого Альмодовара. Это сочетания теплых оттенков – коричневого, желтого и оранжевого, – тонов земли, одной из главных тем фильма, метафоры умирания и воскрешения. В костюмы этих же тонов в эпизодах, снятых на натуре, одета главная героиня. Эффектные осенние контрасты бирюзового и бордового, вариации любимого Альмодоваром сочетания зеленого с красным, как и сами

цвета в чистом виде, использованы в интерьерных сценах для раскрытия внутреннего конфликта главной героини.

«Красный – ключевой цвет всех моих фильмов, – рассказывает режиссер. – Он также повторяется в большинстве плакатов и присутствует в моей фильмографии уже с первой картины». Говоря о важных для него символических значениях красного, Альмодовар отмечает, что «в Китае красный – цвет приговоренных к смерти, а значит, это цвет чего-то особенно человеческого, если принять во внимание то, что смерть – наш естественный финал»[2]. Красный Альмодовара остается цветом страсти и смерти даже в его классических screwball комедиях. Гаспачо в «Женщинах на грани нервного срыва» (1988) – это комическое оружие и бутафорская кровь.

Отождествление красного со смертью восходит к детству режиссера, в котором преобладающим цветом был траурный черный. Женщины, в окружении которых рос Педро, соблюдая традиции ношения многолетнего траура, были перманентно одеты в черное. Свою киношреальность Альмодовар раскрасил вопреки меланхоличной палитре Ла-Манчи в цвета фильмов эпохи техниколора, формировавших его вкус. Заменив черный красным, он усилил амбивалентную семантику последнего. Символика альмодоварского красного – это дихотомия Эроса и Танатоса, родственная мироощущению его любимого Лорки. Отсюда частые оммажи поэту, тональность которых менялась в процессе эволюции режиссера. Саркастическая, с черным юмором, аллюзия на «Кровавые свадьбы» в «Матадоре» (1986) обретает драматизм во «Всё о моей матери» (1999).

«В обращении с зеленым, – комментирует режиссер, – я поначалу был очень осторожен, прежде чем нашел оттенки, которые смог использовать. К цвету надо относиться с уважением и должной скромностью. Из тех оттенков зеленого, с которыми я работал, мне нравится фисташковый платья Марисы, выбранный дизайнером Sybilla»[3]. Героиня Марисы Паредес из «Высоких каблуков» (1991) поет на сцене театра в элегантном зеленом платье и длинных до локтя красных перчатках. В этом фильме диалог зеленого и красного приобретает концептуальное значение. Сочетание красного с фисташковым, символизирующее аристократичность, оказалось настолько удачным, что созданный образ женщины-актрисы, или согласно альмодоварской парадигме женщины как актрисы по своей природе, стал каноническим в фильмографии режиссера. Свое наиболее полное выражение он получил в картине «Всё о моей матери», а в «Человеческом голосе» (2020) стал архетипом. В одном из ключевых эпизодов фильма героиня Тилды Суинтон (тоже актриса с аристократической и андрогинной внешностью, как и персонаж Марисы Паредес), одетая в красное, произносит монолог на фоне зеленого хромакея, превращенного в театральный занавес.

Идея театральности абсолютно концептуально воплощена в плакате и начальных титрах фильма «Человеческий голос», созданных Хуаном Гатти. В повторяющемся сотрудничестве испанского режиссера

2. Из беседы на пресс-конференции в Фильмотеке Каталонии.

3. Там же.

«Головокружение», режиссер Альфред Хичкок

и аргентинского художника есть очевидные параллели с творческим тандемом Альфреда Хичкока и Сола Басса. Гатти придумал начальные титры и плакат для «Женщин на грани…», задав фирменный стиль графики Альмодовара. Так же в свое время плодотворное сотрудничество Хичкока и Басса началось с «Головокружения» – фильма, в котором цвет определяет нарратив и эволюцию героев. В «Законе желания» (1986) Гатти даже делает остроумный оммаж Бассу в духе Альмодовара. Последний, с его слов, понравившиеся ему идеи «подгоняет точно под себя», и потому «они садятся, как вторая кожа». Созданный Гатти плакат для спектакля «Человеческий голос», поставленный главным героем «Закона желания», – это точная копия плаката Басса к фильму Хичкока «Человеческий фактор». Гатти лишь меняет слово factor на voice.

Для понимания замысловатой сети визуальных референций, характеризующих фильм «Параллельные матери», в частности выразительного использования в нем зеленого и бирюзового в контрастном сочетании с неизбежным альмодоварским красным, следует обратиться к символизму цвета у Хичкока. Визуальное повествование в «Параллельных матерях», построенное на противопоставлении этих цветов, перекликается с «Головокружением». Используя цвет в импрессионистской манере, Хичкок наделил его глубоким символизмом. Зеленый – главный цвет фильма – характеризует мир Мадлен, мир призраков. Красный символизирует подавленное либидо героя, страх падения (fall in love) в бездну и его безумие. Зеленый и красный, присутствующие в интерьере, бутафории, одежде героев, находятся в постоянном диалоге.

В «Параллельных матерях» на противостоянии зеленого и красного как метафор призрачного и реального миров строится внутренний

конфликт главной героини. В поисках большой правды – восстановления исторической памяти – Дженис сталкивается с аналогией: в ее «маленькой», частной жизни этой правды тоже нет. Как жертвы франкизма в безвестных братских могилах, в числе которых ее прадед, до поры остаются призраками, так же призрачно и материнство героини. Поэтому основной тон ее дома и мира – зеленый. Это приглушенные бирюзовые тона стен и зеленые отдельных деталей интерьера и террасы. Они находятся в напряженном контрасте с красным – цветом одежды героини и аксессуаров, дополняющих ее портрет: мобильный телефон, букет красных роз в ее доме (фрейдистский символ женственности). Красная дверь ее квартиры – своеобразный портал, через который в жизнь героини проникает истина. «Параллельные матери» – фильм открывающихся и закрывающихся дверей. Эта метафора вскрытия братских могил и перезахоронения в равной степени характеризует и драму материнства героини. Ей необходимо раскрыть правду для того, чтобы жить дальше.

Эволюцию персонажей Альмодовар передает с помощью хичкоковского приема чередования красного и зеленого в их одежде. В «Головокружении», для того чтобы показать, что героем окончательно овладевает морок любви к несуществующей в реальности Мадлен, Хичкок переодевает его в зеленый. После того как Скотти «спасает» возлюбленную, бросившуюся в зеленые воды залива, мы видим его в зеленом пуловере. Героиня предстает в его красном халате, олицетворяя абсолютное желание. Аналогичным образом показывает эволюцию героинь и Альмодовар. Ана до своего появления в доме Дженис одета в фиолетовые и розовые тона. Фиолетовый символизирует ее драму, травму изнасилования. Фрейдистская семантика фиолетового как цвета насилия (violet – violence) за последнее десятилетие прочно вошла в испанский социум. Этот цвет стал символом борьбы против гендерного насилия. Розовый означает невинность юной героини. В этом цвете выполнена и надпись на известном плакате к фильму с изображением глаза-соска.

Когда Ана поселяется в доме Дженис, сначала ее цветом становится красный, меняющийся от бордового до чистого красного. Амбивалентная альмодоварская семантика красного здесь прочитывается и как либидонозная привязанность героинь, и как угроза раскрытия правды материнства.

Дженис же, скрывая правду, «переодевается» в зеленый. Конфликт их параллельного материнства режиссер передает множеством деталей. Героини входят в кухню, главную алхимическую лабораторию кино Альмодовара, через параллельные двери. В процессе готовки они находятся в противоположных сторонах кухни, разделенные столом. Используя символику противостояния зеленого и красного в деталях интерьера кухни, Альмодовар включает в него и традиционные объекты своей вселенной. Это и хамон («За что мне это?»), и помидоры (аллюзия на гаспачо). Аутоомажи создают общую атмосферу мира

Альмодовара и работают как элементы хичкоковской «предсказуемости», намекая зрителю на то, что в этой кинореальности все функционирует по ее собственным законам.

Чем больше Дженис и Ана погружаются в идиллию совместной жизни и воспитания дочери, тем более их мир окрашивается в зеленый цвет. Теперь и Ана, находящаяся в неведении относительно своего материнства, одета в зеленый. Символизм этого цвета достигает пика в кульминации и драматической развязке конфликта. Дженис раскрывает правду Ане (обе одеты в зеленое) на утопающей в зелени террасе. Эта сцена перекликается с каноническим эпизодом из «Головокружения», в котором «воскресшая» Мадлен появляется в залитой ирреальным зеленым светом комнате.

После разрешения конфликта действие фильма перемещается в другие интерьеры. Это сельский дом, родовое гнездо Дженис, чей аутентичный стиль рустик символизирует искомую и наконец найденную правду. А финальные эпизоды сняты в поле с его коричнево-зеленой палитрой, в котором погребены жертвы франкизма.

Зеленый здесь становится цветом надежды и возрождения. Коричневый – цвет земли – вкупе с финальным кадром напоминает о важности исторической памяти. В одной из последних сцен в квартире Дженис режиссер дает крупный план с наездом на наливаемый кофе так, что взгляд зрителя утопает в чашке с коричневой жидкостью. В следующем кадре мы видим землю, в которой погребен прадед Дженис. У российского зрителя этот монтажный переход может вызвать ассоциации с монологом героя одной из новелл фильма «Рассказы» Михаила Сегала. Герой, возмущенный полным незнанием его юной любовницей истории своей страны, произносит: «Ты хоть понимаешь, что мы родились на этих костях и даже кофе твой – из этих костей?»

«Параллельные матери» дают прекрасный пример разницы между сюрпризами и неизвестностью. Зритель угадывает повороты сюжета раньше персонажей, но для Альмодовара важно воссоздать драму героев, используя весь арсенал своего уникального киноязыка. «Я не пытаюсь сделать натуралистичный фильм, где все подчиняется реализму, но я хочу, чтобы внутренние, моральные и сентиментальные, переживания персонажей вызывали абсолютное доверие. Правдоподобие, особенно кинематографическое, отличается от правдоподобия реальной жизни. Я бы не поверил ни одному фильму Хичкока, если бы руководствовался тем, что в нем реалистично и правдоподобно. Хичкок – это модель, согласно которой все, что вы видите, абсолютно невозможно, но вы не отрываясь смотрите его кино»[4]. ◆

4. Из интервью программе Días de cine, RTVE.

Нина Цыркун

ВНЕ ЗОНЫ И ДОСТУПА

«Холодный расчет»
The Card Counter
Автор сценария, режиссер Пол Шредер
Оператор Александр Дайнан
Художник Эшли Фентон
Композиторы Роберт Левон Бин, Джанкарло Вулкано
В ролях: Оскар Айзек, Тиффани Хэддиш, Тай Шеридан, Уиллем Дефо, Александр Бабара, Бобби Си Кинг, Екатерина Бейкер, Брайан Труонг, Дилан Флэшнер, Эдриэнн Лау и другие
Saturn Streamin, Astrakan Films AB, Bona Film Group, Convergent Media, Convergent Media., Enriched Media Group, Focus Features, HanWay Films, LB Entertainment, One Two Twenty Entertainment, RedLine Entertainment
Великобритания – Китай – США 2021

Ключ к фильму Пола Шредера «Холодный расчет» в имени главного героя. Зовут его Уильям Телл, по-немецки это будет Вильгельм Телль, а стало быть, имя напрямую отсылает к легендарному стрелку, одновременно предрешая финал и заставляя думать о том, какой вариант завершения этой истории выберет автор сценария и режиссер. Впрочем, имя не настоящее, а псевдоним, под которым этот человек играет в покер. Своего имени он не называет, желая оставаться незаметным, невидимым, как будто желая не быть. На происхождение псевдонима намекает в начале фильма, сообщая, что в тюрьме научился играть в карты и пристрастился к чтению – видимо, тогда и познакомился с героем швейцарской легенды. Она рассказывает, как наместник австрийского императора Гесслер приказал в наказание за то, что Вильгельм не поклонился шляпе герцога, стрелять в яблоко, которое положили на голову его сына. В случае неудачи свободомыслящий Вильгельм убил бы либо Гесслера, либо себя. Так или иначе, его отправили в тюрьму, но по дороге он сбежал и, подкараулив Гесслера в горах, застрелил.

Но эта история времен начала XIV века, вероятно, только в общих чертах указывает на намерения Билла Телла. О том, какая версия ее финала, зритель узнает

в конце фильма. Но вот о том, что на самом деле творилось в голове Билла, Пол Шредер напрямую не говорит. Мы это можем только домысливать и интерпретировать.

Билл (Оскар Айзек) попал в тюрьму вместе с другими воевавшими в Ираке американскими солдатами, обвиненными в пытках и издевательствах над военнопленными в тюрьме Абу-Грейб во время войны в Заливе за освобождение и восстановление независимости Кувейта в начале 1990-х. В 2004 году на канале CBS был показан сюжет о пытках в этой тюрьме; непосредственных участников событий арестовали и осудили, но вины высшего руководства Пентагона установлено не было. Как, видимо, и начальства помельче, в том числе подобного антагонисту Билла – майора Джона Гордо (Уиллем Дефо). И вот, оказывается, Гордо жив-здоров, процветает и как уважаемый человек читает публичные лекции о новейших способах опознавания лиц для исправительных учреждений. А между тем за ним ведет охоту сын такого же, как Билл, бывшего заключенного, которого Гордо, как и Билла, обучал способам изощренных пыток (особенно по ночам) в Абу-Грейбе. Освободившись, тот не мог справиться со своими неврозами и покончил жизнь самоубийством. Теперь его сын Сёрк (Тай Шеридан) твердо решил отомстить за исковерканную жизнь отца и несчастья семьи.

Билл встретился с Сёрком в одном из своих путешествий по небольшим городам, где – а не в знаменитых игровых центрах Лас-Вегаса или Атланты – он предпочитает без всякого азарта играть в покер, просто чтобы убить время. Тут главное – холодный расчет (кстати, очень удачное российское прокатное название фильма). Тюрьма, рассуждает он, похожа на игру в покер. Когда играешь без холодного расчета, одержимый победой, становишься похожим на тюремного дознавателя, опьяненного властью и чувствующего, что все ему под силу, – и тогда любой может сорваться. Вот Билл и сорвался…

Входя в номер очередного случайного мотеля, Билл снимает со стен зеркала, убирает телефон, достает из чемодана аккуратно сложенные белые покрывала и тщательно укрывает ими мебель и предметы (даже настольную лампу) в комнате, словно желая превратить ее в стерильную камеру, лишенную всяких следов чужого присутствия. Действия Билла, по-солдатски подтянутого и всегда опрятно одетого, напоминают педантичные ритуалы подготовки к некоему решительному поступку, независимо от их цели в фильмах, поставленных по сценариям Шредера или снятых им самим, – так Трэвис Бикл жонглирует револьвером в «Таксисте», боксер Джейк Ла Мотта разминается в раздевалке перед поединком в «Бешеном быке», тщательно одевается «американский жиголо» перед свиданием с женщинами, а Юкио Мисима («Мисима: Финальная глава) репетирует роль командира своего отряда, собираясь вдохновить его на мятеж и свержение правительства. Или вот как пастор Эрнст Толлер в «Дневнике пастыря», который тщательно бреется и причесывается, а потом надевает на себя жилет с взрывчаткой. Цитируя эти эпизоды, Шредер не просто

возвращается к ним; он обращается к архетипу человека, обманутого в своих, может быть, лучших представлениях или побуждениях. Все эти персонажи не желают разделять свою фрустрацию с другими; они предпочитают остаться с ней один на один.

Похоже, что «Дневник пастыря» и «Холодный расчет» составляют тематическую дилогию: Билл и Эрнст берут на себя исполнение миссии, которую не удалось исполнить погибшим героям. Но есть один нюанс. Поведение Билла рождает подозрение, что и сам он готовился рассчитаться с Гордо. Непроницаемое лицо Оскара Айзека и его глаза, взгляд которых ни разу не встречается с глазами зрителя, не позволяют ничего в них прочитать и понять. Так что возможно, что здесь мы имеем дело с фрейдовским «трансфером», бессознательным автоматическим переносом чувств и устремлений одного человека на другого. В разговорах с Сёрком Билл проверяет его на прочность решимости и пытается отговорить от этого шага, даже приглашает его зайти в тюрьму, где он отбывал срок, чтобы наглядно показать, что его неминуемо ждет. Но, может быть, для того лишь, чтобы убедиться, что парень все равно не отступит, а стало быть, сам он не имеет морального права заставить его свернуть с пути. И тогда Билл фактически совершает с ним сделку: отдает ему все выигранные деньги, покрывающие задолженность Сёрка за обучение в колледже, долги его матери и прочие издержки, и берет с него обещание помириться с матерью и увидеться с нею.

Шредер – намеренно или нет – толкает нас на такого рода догадки (если не сказать измышления) своей режиссерской стратегией, описанной им в книге «Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер»[1]. Согласно его концепции, выработанной на основе анализа творческой манеры трех режиссеров, всякого рода эмоциональные конструкты – сюжет, актерская игра, работа камеры, музыка – это «экраны», не позволяющие зрителю проникнуть за поверхность в самую суть, создающие плоский образ человеческого существа, а следовательно, образ ложный. Актер, озабоченный передачей характера персонажа и использующий свою индивидуальность, сужает диапазон его восприятия и формирует определенное отношение к нему. Поэтому идеальное поведение актера перед камерой – автоматическое проговаривание текста без демонстрации его понимания. На этом пути Шредер готов даже сбить нас с толку, пригласив, например, комическую актрису Тиффани Хэддиш на главную женскую роль – Ла Линды, которая находит Биллу спонсоров для участия в большой игре в Лас-Вегасе (Билл отходит от своего правила, чтобы собрать денег для Сёрка). И в Билле даже, кажется, просыпается к ней любовный интерес – а ведь, как мы знаем, именно любовь уберегла пастора Толлера от реализации его чудовищного плана.

На самом деле важно как раз именно то, что происходит в голове Билла. И Шредер выбрал на его роль Оскара Айзека с его «отстраненностью». Poker-faced. Он и смог сыграть роль человека, живущего

1. Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer – книга, которая впервые была опубликована Южно-Калифорнийским университетом в 1972 году тиражом 300 экземпляров, и один из них привез для библиотеки Института истории и теории кино (в дальнейшем ВНИИ киноискусства) из загранкомандировки его директор Владимир Евтихианович Баскаков. Так она стала доступной нашей общественности. Потом, правда, ее «зачитали», а три года назад стараниями министра культуры был ликвидирован и сам институт. Шредер, кстати, говорил, что, к сожалению, во время работы над книгой не был знаком с фильмами Андрея Тарковского, иначе непременно включил бы в нее соответствующую главу.

в кошмаре своей памяти, от которого он не знает и не ждет избавления, потому что «ничто не может оправдать то, что мы сделали». Те, кто видел кадры хроники, снятые в тюрьме Абу-Грейб, могут сказать, что локация не соответствует реальности. Но в фильме она, снятая оператором Александром Дайнаном широкоугольным объективом с искажением угла съемки, лишь отражение реальности в памяти конкретного человека, поэтому принимает вид лабиринта; может, и не настоящая тюрьма, но ее аналог – замкнутое тесное и изломанное пространство, разъединяющее людей.

Билл не надеется на забвение, как не ждет и прощения. Покер – лучшая метафора для визуализации данного случая. В своих интервью Шредер говорил, что ему безразличен покер, как бокс или работа за

«Холодный расчет», режиссер Пол Шредер

баранкой ночного такси. Каждый раз, в каждом фильме это метафоры для выражения абсолютного одиночества, в которое человек добровольно погружается. Однако выбор метафоры имеет особое значение. Просто одиночество – это ночное такси, утрата веры – климатический кризис («Дневник пастыря»), а вот теперь – проблема наказания. Может ли наказание избавить от чувства вины, если человек знает о ней, понимает ее, чувствует ее ежеминутно? Может ли наказание стать в таком случае достаточным?

Кальвинист Шредер, наверное, знает ответ на этот вопрос. Я, совершенно невежественная в церковной догматике, в очень отдаленном приближении знаю лишь, что в современной протестантской теологии бурно обсуждается вопрос о наказании/искуплении в различных жизненных ситуациях и культурных контекстах. И большинство теологов, как я понимаю, склоняются к мысли, что юридическое (по закону) воздаяние за совершенный грех не соответствует Божьей праведности и справедливости; человеческое правосудие относится лишь

к внешней стороне поступка и не влечет за собой внутреннее перерождение личности, в которой заинтересовано правосудие божественное. Так что Биллу интуитивно ясно, что ни отбытием тюремного срока, ни тем более расчетом с Гордо искупления вины он не достигнет.

У Сёрка иная задача, он жаждет мести, и эта цель достижима. Так стоит ли ему мешать? Но когда парню не удалось совершить то, чего он жаждал, Биллу остается только завершить его дело. И получить очередное чисто человеческое воздаяние за грех.

Здесь важно вспомнить татуировку на спине Билла. Это строчка из песни Майкла Бина World on Fire: «Я вверяю свою жизнь провидению, Я доверяю мою душу благодати». Стало быть, Билл уповает на милость Божью, не надеясь заслужить прощение ни отбытым тюремным сроком, ни каким-либо поступком. Эта песня связывает «Холодный расчет» еще с одним фильмом Шредера – «Чуткий сон» (1992), а Билла с протагонистом этой картины, драгдилером Ле Туром, которого единственный раз в главной роли у Шредера играет его любимый актер Уиллем Дефо. (Шредер всегда в каждый фильм выбирает на главную роль нового для себя актера, но Дефо с тех пор снимает часто во второстепенных.) World on Fire звучит в автомобиле Ле Тура; он таким образом отсылает нас к «Таксисту». Ле Тур, так же как Трэвис, устраивает кровавую баню – не за себя, а за любимую девушку. А в финале Шредер вслед за «Чутким сном» и «Дневником пастора» вновь цитирует концовку «Карманника» Робера Брессона – свидание главных героев. Жаль только, что вместо встретившихся на тюремной решетке рук Мишеля и Жанны, вместо объятий Толлера и Мэри, вместо крепко сцепившихся через барьер казенного стола рук Ле Тура и Энн при прикосновении пальцев Линды и Билла во время свидания в тюрьме мы видим акцентируемое оператором разделяющее их стекло – прозрачную, но непереходимую границу. ◆

Андрей Плахов

ДИАНА, ХИМЕРА МАССКУЛЬТА

78
MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
LA BIENNALE DI VENEZIA 2021
Venice VR Expanded

«Спенсер»
Spencer
Автор сценария Стивен Найт
Режиссер Пабло Ларраин
Оператор Клер Матон
Художник Гай Диас
Художник по костюмам Жаклин Дюрран
Композитор Джонни Гринвуд
В ролях: Кристен Стюарт, Джек Фартинг, Тимоти Сполл, Джек Нилен, Фредди Спрай, Шон Харрис, Стелла Гонет, Рихард Заммель, Элизабет Беррингтон, Лоре Стефанек, Эми Мэнсон, Салли Хокинс и другие
FABULA, FilmNation Entertainment, Komplizen Film, Shoebox Films
Германия – Чили – Великобритания – США
2021

Есть два субъекта – режиссер Пабло Ларраин и актриса Кристен Стюарт. И один объект – принцесса Диана, урожденная Спенсер. Фильм так и называется – «Спенсер»: намек на то, что субъекты вознамерились разоблачить медийный миф о леди D и открыть истинную Диану, из плоти и крови. На самом деле все обстоит ровно наоборот: фильм еще больше мифологизирует выбранный объект.

Это связано с особенностями обоих субъектов – Ларраина и Стюарт, но также со спецификой объекта.

Чилиец Пабло Ларраин начинал почти как маргинал (да и само чилийское кино надолго маргинализировалось после пиночетовского путча). Ранние фильмы этого режиссера отличались «токсичным» идиосинкразическим стилем, который оправдывался абсурдом окружающей реальности. Забитый жизнью, сексуально закомплексованный герой «Тони Манеро» (2008) участвует в телеконкурсах на лучшего подражателя Джону Траволте в разгар большого террора; персонажи «Вскрытия» (2010) – танцовщица и работник морга, патологоанатом, препарирующий трупы: бум шоу-бизнеса и развлечений растет буквально на крови жертв диктатуры.

«Спенсер», режиссер Пабло Ларраин

Стоит добавить, что Ларраин – один из шестерых детей консервативного политика Эрнана Ларраина, нынешнего министра юстиции страны; он такая же «паршивая овца» в своей семье, как Диана – в королевской. Со временем Ларраин прибился к мейнстриму, и ключевым тут стал даже не политический фильм «Нет» (2012), а «Джеки» (2016), в котором удачно деконструирован формат стандартного байопика. «Спенсер» – еще один шаг в направлении «такого фильма, который понравился бы моей маме» (признание самого режиссера). То есть это очередная, в чем-то неловкая попытка примирить радикализм с мейнстримом.

В сторону мейнстрима неотвратимо движется и Кристен Стюарт; да она, в сущности, его и не покидала, хотя и порывалась. Выйдя из «Сумерек», вскруживших голову молодежи и студентам, попыталась в фильмах Оливье Ассаяса строить имидж утонченной дивы альтернативного кино. Но последующие фильмы, на которые она сделала ставку, оказались провальными, включая недавних «Ангелов Чарли» и «Опасную роль Джин Сиберг». В последнем Стюарт воплотилась в антизвезду эпохи «новой волны» и «Черных пантер», затравленную спецслужбами и в какой-то степени предвосхитившую бунтарский имидж принцессы Дианы. Стюарт сделала все, что могла, однако из фильма крайне скромных интеллектуальных и режиссерских достоинств события не вышло.

Казалось, на сей раз все получится: за дело взялись не последний режиссер и актриса, признанная иконой стиля своего поколения. Оба левых, «прогрессивных» взглядов. Оба подбираются к «Оскару»; Стюарт, возможно, его даже получит: не напрасно же она так старалась научиться носить твидовый пиджак и освоить английский акцент. Но если в итоге картину можно признать художественной полуудачей, причина этого в столкновении с материалом, который сам по себе способен разрушить любую конструкцию из благих намерений. Этот

материал – химеры масскульта, среди которых принцесса Диана – одна из главных.

Ларраин помещает действие в сочельник 1991 года. В Сандрингемском дворце собирается королевский клан; военизированный отряд завозит в кухню, напоминающую казарму, ящики с оружием, пардон, с провизией для праздничного стола: лобстеры, органические овощи, экзотические фрукты. Членов королевской семьи, включая ее главу Елизавету II, по дурацкой, но незыблемой традиции взвешивают перед входом. Праздник портит только вечная бунтарка Диана: сначала ухитряется заблудиться на (хорошо знакомых ей) окрестных дорогах в своем «Порше» и опоздать к ритуальному торжеству, потом отказывается взвешиваться и надевать те платья, что предписаны к тому или иному выходу. За обедом она срывает с шеи ожерелье (такое же принц Чарльз подарил своей любовнице Камилле!), и жемчуга рапидом осыпаются прямо в суп. Несчастная пытается разгрызть камень, давится и глотает его. То и дело Диана бегает в туалет с очередным приступом булемии: это единственное место во дворце, где можно спрятаться от транспарентости существования. Она держит у изголовья книгу об Анне Болейн и дважды видит призрак обезглавленной жертвы королевского произвола: никуда не денешься от «родственной души».

Стиль этих сцен – нечто среднее между шизофренической комедией и сюрреалистическим гротеском. Ну и еще добавим сюда эквилибристику любителя «альтернативной истории» Тарантино: а что, если бы жизнь принцессы Уэльской повернулась совсем иначе – как история Второй мировой в «Бесславных ублюдках» или трагедия Шэрон Тейт в «Однажды в… Голливуде»? Что, если бы ей удалось раньше сбежать из опостылевшего дома и обрести гармонию далеко за его стенами? Именно в эту сторону тянут нас создатели, как сказано в титрах, «сказки на основе реальной трагедии». Однако им для художественной сатисфакции не хватает и фантазии, и юмора, и, боюсь, таланта.

Помимо истерик и сказочных галлюцинаций в картине (ее сценарий написан модным и востребованным Стивеном Найтом) есть несколько побочных сюжетных линий, они немного утепляют образ строптивой психопатки, делают его чуть более реалистичным и человечным. Диана задушевно общается с любимой горничной-костюмершей Мэгги: Салли Хокинс без нажима прочерчивает в облике своей героини лесбийский мотив, который зритель, разумеется, проецирует на Кристен Стюарт, чей имидж тесно связан с сексуальной ориентацией. Она (Диана) находит общий язык даже с майором Грегори (Тимоти Сполл), призванным надзирать над неуправляемой принцессой Уэльской. И у нее есть дети – ангелоподобные подростки, с которыми так приятно уединиться для вручения рождественских подарков, а потом сбежать из унылого дворца в KFC, этот храм любимого инфантилами фастфуда, под бравурную музыку Mike & The Mechanics. В конце концов, единственное, что она обязана сделать, – это уберечь своих детишек от жестоких обычаев королевской семьи вроде охоты на

фазанов, и ради этого она даже сама готова предстать мишенью для варварской стрельбы.

Единственные, кто глубоко антагонистичны Диане, – это сами Виндзоры, взрослые члены королевского дома. Елизавета со своими мультипликационными корги столь же чужда ей, как сухой, неинтересный и неверный супруг (Джек Фартинг). Как «всё слышащие», всегда холодные стены фамильного замка, как удушливая чопорность фарисейской среды, которая, настойчиво дает понять фильм, и довела принцессу до нервного расстройства и полной внутренней нестабильности. Потерявшая связь с реальностью, хаотичная и биполярная, она все время пребывает в состоянии агонии. Вернуться в изначальное обличье Дианы Спенсер ей так и не удастся, как невозможно будет вернуть тот уклад здоровой деревенской жизни, которым так манит героиню отчий дом – разоренное дворянское гнездо, – ведь от него осталось одно чучело в чистом поле.

Ларраин приводит в действие целый арсенал средств, чтобы зритель мог эмоционально прочувствовать драматизм положения: тут и барочно-джазовый микс композитора Джонни Гринвуда; и операторские расфокусы Клер Матон, придающие изображению ирреальность, а лицу Стюарт мерцающее сходство с ее героиней; и роскошные костюмы Жаклин Дюрран, созданные на основе реальных. Но все же основная нагрузка падает на актрису и режиссера – и оба не выдерживают.

Понятно почему. Это с присущим ему безмятежным прагматизмом объясняет супруге принц Чарльз. По его словам, публичная фигура столь высокого уровня должна иметь два лика – подлинный и показной, обращенный к публике. И ведь он прав: как только звезда политической, культурной или светской жизни забывает о неизбежности этого раздвоения, она тут же либо низвергается в пучину трагедии, либо выпадает из поля всеобщего внимания. Майя Туровская в книге «Герои “безгеройного времени”» сравнивала клан Кеннеди и Романа Поланского с персонажами античных мифов. Я бы сравнил Диану с теми химерами разума, которые средневековые схоласты называли «ментальными сущими». Какова она была «на самом деле» и вообще существовала ли на самом деле, не интересовало ни ее мужа, ни королевскую семью, ни шпионивших за ней слуг, ни бульварную прессу, ни даже дьявольские спецслужбы. Всех интересовал только тот надлом, который претерпевал ее публичный имидж: этот надлом одни пытались скрыть, заретушировать, другие – выставить напоказ.

Ларраин и Стюарт вознамерились совершить «вскрытие» героини, обнажить изнанку мифа. Но внутри не обнаружилось ничего значительного: ни ума, ни оригинальности, ни каких-то выдающихся душевных качеств. Сама Диана в версии режиссера и актрисы как человек оказалась неинтересна и примитивна. Выходит, интриговать весь мир, а посмертно плодить теории заговора она могла только лишь двусмысленностью своего образа, за которой легко домысливать что угодно. ◆

Антон Долин

НА ДНЕ

«Дыра»
Il buco
Авторы сценария
Микеланджело Фраммартино, Джованна Джулиани
Режиссер Микеланджело Фраммартино
Оператор Ренато Берта
Художник Джилиано Карли
В ролях: Клаудиа Кандуссо, Паоло Косси, Мила Кости, Карлос Хосе Креспо, Якопо Элиа, Федерико Грегоретти, Антонио Ланца, Никола Ланца, Леонардо Ла Рокка и другие
Calabria Film Commission, Centre National de la Cinématographie (CNC), Cinereach, Comune di San Lorenzo Bellizzi, Doppio Nodo Double Bind, Essential Filmproduktion GmbH, Fonds Eurimages du Conseil de l'Europe, Itlalian Speleological Society, Medienboard Berlin-Brandenburg, Ministero della Cultura (MiC), Pollino National Park, Rai Cinema, Regione Lazio, Société Parisienne de Production, ZDF/Arte
Италия – Франция – Германия 2021

Скажи, зачем нужна
Жизнь пастуха ему,
Тебе – твоя? Скажи, куда клонится
Мой краткий путь,
Твой вечный, о луна?
Джакомо Леопарди. «Ночная песнь пастуха, кочующего в Азии» (перевод Татьяны Стамовой)

«А знаете, вы сняли очень глубокий фильм», – сказал я Микеланджело Фраммартино, встретившись с ним после премьеры. «Да, этого не отнять», – ответил он. Мы оба глупо засмеялись, как будто шутили.

Десятилетнее ожидание новой картины режиссера, чей экспериментальный «Четырежды» (2010) так впечатлил и озадачил фестивальный мир, никак не сказалось на его синхронизации с эпохой, ее стремительно меняющимися трендами и запросами. Он по-прежнему не совпадает с временем, даже не пытается. Как бы ни тянуло пристегнуть его «Дыру» к вечным ценностям, потребностям или таинствам, не подлежащим коррозии, – что сделается горе или пещере от, допустим, коронавируса? – точнее будет сравнение с естественным

Микеланджело Фраммартино, Джованна Джулиани

искажением перцепции, настигающим спелеолога вне знакомой ему системы координат. Особенно если спелеолог начинающий, как сам Фраммартино или его зритель.

Хотя стоп. Кто этот зритель? Где он? Нет, буквально. Первый кадр картины – нежно-белые, как ангелы, коровы всматриваются в непроницаемую черноту Бездны Бифурто, глубочайшей пещеры Калабрии и всея Италии, куда по сюжету фильма должны будут спускаться энтузиасты из Пьемонтского спелеологического общества. Дело происходит в 1961-м. Но бездна ведь тоже вглядывается в них, то бишь камера, зависшая в неизвестном нигде, среди тьмы, прямо в Дыре. И это невозможная точка обзора для нас, публики.

Главное – выбрать эту точку. Для спелеолога – всматривание во тьму, прорезаемую неровным и неравным (верный требованиям эпохи Фраммартино сделал для каждого индивидуальный фонарик, светят они тоже по-разному) лучом с каски. Это взгляд человека, ищущий и неуверенный. Для безымянного старика пастуха, рядом со своим ослом следящего за пасущимся стадом, понаехавшая с севера молодежь с их оборудованием – что твои муравьи, копошащиеся у подножия горы Поллино. Это взгляд бога, доброжелательный и безразличный. Для зрителя – постепенное умаление хомо вроде как сапиенса, уходящего в анфиладу подземных переходов и в этом лже-3D пропадающего из виду вместе со своим светом, буквально съеденного средой, куда ему хватило наглости внедриться.

Фраммартино умен и деликатен настолько, чтобы ограничить комментарий сухой фактографией, придав зрелищу иллюзию документальности, и, пользуясь этим как предлогом, избежать буквально всего, из чего кино (казалось) не может не складываться: плохо различимых лиц героев-первопроходцев, их невнятных голосов и неизвестных имен. Не всегда даже ясно, где мальчики, а где девочки. Перед пещерой все равны. Только морщины старика крупным планом, только его голос, на нечеловеческом наречии зовущий коров: «О-у-о! Те-те-те!» Они поймут. И эхо, бережно сохраняемое горами даже после того, как старик умрет. Это одно из всего двух событий «Дыры»; второе – бесконечный спуск глубже и глубже, до самого дна.

***

К разговору об индивидуальной перспективе. Совершенно случайно совпало: чтобы избежать карантина с моей неприемлемой по итальянским законам прививкой я добирался в Венецию, на фестиваль, где и посмотрел «Дыру», с семейством через соседние страны – Венгрию и Словению. Копаясь в скороспело извлеченных из гугла списках достопримечательностей, наткнулся на карстовые пещеры. Никогда раньше не бывал; решил: детям понравится. Но ребенком ощутил себя. Сперва Палвелди и Семлёхеди – приключения на окраинах Будапешта, достойная инициация в мир каменных цветов и грибов. Потом ошарашивающее откровение – бездна Шкоцьянской Ямы неподалеку от итальянской границы в Словении и кажущиеся бесконечными лабиринты Постойнской Ямы; из толкиновской Мории (куда более впечатляющей, чем ее версия в блокбастерах Питера Джексона) – прямиком в доисторическое барокко наподобие лавкрафтовских Хребтов Безумия. Напоследок Гигантский Грот – самая большая пещера в мире, открытая для туристов, – уже в самой Италии, близ Триеста: захватывающий дух объем и запах иного мира, безразличного ко всему человеческому и не нуждающегося в нем. Слова можно искать сколь угодно долго, но это невербализуемый (также можно называть его трансцендентным) опыт, перед которым любые речевые обороты бледнеют и теряются.

Каким мог быть сценарий подобного фильма, существовал ли он в принципе?

Микеланджело Фраммартино. Мы начали не со сценария, а с установления отношений с этой территорией. Сценарий возник потом. То есть первоначально это была не история, а своеобразный ленд-арт, расстановка камней и других объектов в пространстве. А потом сценарий, пусть у нас и был первоначальный замысел, продиктованный реальным открытием Бездны Бифурто в 1961-м, писался по мере проникновения в пещеру, он следовал за действиями спелеологов, а не наоборот.

Джованна Джулиани. Чтобы начать работу над этой картиной, недостаточно было взяться за ручку и бумагу. Нужно было проникнуть в самое сердце этой земли, последовать за Микеланджело и спуститься до самой нижней точки пещеры. Мы сделали это несколько раз, иначе невозможно было настроить свое мышление и понимание, нельзя было осознать разницу того, что внутри, и того, что снаружи. Без этого опыта никак было не понять желание спелеологов спускаться в такие пещеры… Время там течет по-другому. Но ведь и на юге, в Калабрии, время устроено абсолютно иначе, чем на севере, в Пьемонте, откуда приехали наши герои-спелеологи. В пещере же время останавливается окончательно. Это мы и хотели показать. Наш сюжет – своеобразное заражение этого пространства пришельцами с севера с их современностью и их журналами. Мы никого не судили, конечно же, такой задачи не было! Но конфликт рождался самим столкновением

«внутри» и «снаружи», Севера и Юга, современности и неподвижного времени. У спелеологов самые благородные намерения, но приносят ли они что-то в это место? А может, только забирают? В буквальном смысле, ведь нельзя касаться стен и воды в подобной пещере – это угрожает жизни многочисленных редких микроорганизмов. Но и пещера, в свою очередь, по-своему стерилизует пришельцев, это тоже интересный – обратный – процесс.

***

Пасует ли изображение там, где бессильны слова? На этот вопрос и отвечает «Дыра» – фильм, преодолевающий границы того, с чем имеет дело человек. Картина не воспевает или разоблачает спелеологию, а в прямом смысле слова уподобляется ей. Перефразируя великих, это не фильм о спуске – этот фильм и есть спуск. Режиссер здесь работает с выдающимся швейцарским оператором Ренато Берта, снимавшим для Штрауба – Юйе, Оливейры, Годара, Риветта, Ромера, Шеро. Классик, которому перевалило за семьдесят, на поверхности вглядывался в мониторы, тогда как Фраммартино и его соавтор Джованна Джулиани спускались вместе со спелеологами все ниже. То, чего порой не различал глаз, мог увидеть объектив.

На японском острове Наосима, что во Внутреннем море, есть тотальная инсталляция американца Джеймса Таррелла, размещенная в лишенном окон деревянном здании по проекту Тадао Андо. Здание называется Минамидера (Южный храм), сама работа – «Обратная сторона Луны». Зрителей заводят в абсолютно темное помещение и сажают на лавочку, предлагая смотреть перед собой во тьму. Некоторое время спустя из мрака начинает проступать сиреневый прямоугольник света – эдакое окно в соседний мир. Это красивое и таинственное зрелище, настоящая мистерия; служитель приглашает посетителей идти к свету и потрогать его (окно, служащее его источником, будто прорублено в стене). Но катарсис дарит не само это переживание, а неожиданная информация: источник света был в помещении с самого начала, его интенсивность не менялась. Просто наши глаза начали видеть его постепенно, когда привыкли к темноте.

Что-то подобное происходит в «Дыре», цель которой – в прямом смысле сначала рассмотреть, а затем показать невидимое. И этому процессу не нужны комментарии, наслоения дополнительных смыслов или эффектов. Он самоценен и подобен чуду – первобытному и древнему, как само пространство, в котором снят фильм. С одной стороны, это место, которое дарит дочеловеческий, нечеловеческий опыт. С другой – это и есть Платонова пещера, на стенах которой пляшут тени, трактуемые нами в силу знаний и понимания вселенной. Древнейший прообраз кинематографа, который – замечает автор в сопроводительном к фильму тексте – был изобретен одновременно со спелеологией как наукой (Спелеологическое общество Франции основано в 1895-м) и психоанализом.

«Дыра», режиссер Микеланджело Фраммартино

Заглядывая в пещеру, мы заглядываем в себя. Недаром, когда герои фильма отправляются в экспедицию, в маленьком городке, через который они проходят, на ступеньках местный дантист рассматривает рот какого-то мальчишки, светя почти таким же шахтерским фонариком. Рифма к этому лучу – икона романтического пейзажа, маяк, освещающий путь кораблям у побережья неподалеку. Именно там сходят на перрон приехавшие с севера спелеологи.

Микеланджело Фраммартино. Работа со светом была самым восхитительным, завораживающим процессом. Она требовала особенной точности. Все слишком зависело от момента, и нам необходимо было выстраивать кадр так, чтобы ему соответствовать. Однако можно ли загнать живую жизнь в кадр? В некоторых случаях реальность будто сама нам подыгрывала – как в той сцене, когда лошадь заглянула в палатку к спящим спелеологам именно в тот момент, когда нам это было необходимо.

Джованна Джулиани. Конечно же, мы долго и пристально выбирали именно те уголки и стены пещеры, которые хотели показать. Но потом все внезапно менялось, и контекст заставлял снимать совершенно другие. Это сбивало с толку. Мы пытались давать указания спелеологам – посмотрите туда, осветите вон ту часть, но в конечном счете решили довериться случаю. Пусть нас ведут не замысел и сценарий, а нужды момента, который сам укажет направление. Именно это придало фильму его своеобразие.

Микеланджело Фраммартино. Мы записывали звук при помощи системы Dolby Atmos, это отнимало очень много времени и усилий. Разумеется, все звуки, которые вы слышите, мы действительно записали на месте, на съемках, но потом провели колоссальную работу во время

постпродакшна, складывая звуки в единую партитуру, своеобразную симфонию. Например, спелеологи насвистывали Champagne Twist внутри пещеры, но мы слышим это в фильме и в те моменты, когда выбираемся наружу.

***

Легкомысленный твист танцуют в черно-белом телевизоре – единственном кинотеатре жителей городка, собравшихся под открытым небом с наступлением тьмы у местного безымянного бара с логотипом Cinzano. Это амбассадор цивилизации, обстоятельно сообщающий в начале фильма (с опозданием на пару лет) о завершении строительства 127-метрового небоскреба Пирелли в Милане, на тот момент высочайшего здания в стране. В том же 1961-м Антониони в своей «Ночи» сделал его символом отчуждения между героями фильма – не любящими друг друга супругами. Для его тезки Фраммартино, архитектора по образованию, это контрапункт к предстоящему спуску. Его спелеологи тоже с севера, посланники прогресса и будущего.

Небоскребы – правнуки Вавилонской башни, при постройке которой люди дерзновенно хотели добраться до рая. В год выхода «Дыры» Италия отмечала 700-летие со дня смерти Данте, которому удалось побывать в Раю, перед этим пройдя через Чистилище и Ад. Фильм Фраммартино будто инверсия этого путешествия: начинаясь с бравурного репортажа о башне Пирелли, он завершается на самом дне 683-метровой пещеры, где вместо барки Хирона – надувная лодчонка спелеологов, вместо ледяного озера Коцит – мутная лужа, а вместо языков пламени – подожженная страница из журнала Ероса с портретом Кеннеди и рекламой Fiat, освещающая тьму на считаные мгновения. Сами герои, обошедшиеся без Вергилия, так же бодро и кощунственно смешиваются с деревянными фигурами Христа и святого Франциска в церковной подсобке, куда их определили на ночь, как Данте пытался смешаться с духами и тенями, бродя в поисках своей Беатриче по загробному миру.

Но зачем им это, если никаких Беатриче в конце пути не предполагается? Дерзновенные ученые-первопроходцы почему-то остаются почти неразличимыми для нас, научная ценность их деяния вызывает сомнения, в особенности на фоне тихой, никем не замеченной и мало для кого важной драмы – смерти пастуха, которого будто бы убило проникновение чужаков туда, куда местные испокон веков боялись даже заглядывать. Этот процесс показан пугающе реалистично, но вместе с тем нежно, порой он кажется документальным: тело недвижимо, чуть пульсирует лишь жилка на руке пастуха, отделяя кино от фотографии, а жизнь от смерти. Ведь и это тоже спуск, от которого не отвертеться. Незнамо куда, незнамо зачем. И неясно, что здесь служит метафорой чего – уход человека в (несуществующий) мир иной и/или его спуск в (пустую и невинную в своей пустоте) преисподнюю. Так ли уж нам нужно туда, вниз?

Микеланджело Фраммартино. В какой-то момент мы с Джованной стали спелеологами, учась погружаться в пещеру. Этому обучению мы отдали без малого три года. Но важно понимать кое-что о моем методе. Я не стремлюсь подчинить творческий процесс своему контролю. И даже напротив: я хочу потерять этот контроль. Мы полностью доверяли спелеологам – они знали задачу лучше, чем я. Иногда я задавал направление, но в конечном счете всегда доверял их экспертизе. Сам же кастинг спелеологов был отдельным интересным процессом. Вообще спелеологи принципиально отличаются, например, от альпинистов. Они ищут темноты, хотят исчезнуть из виду, их смущает свет. И когда мы встречали человека, который хотел сниматься в нашем фильме, то почти всегда ему отказывали, когда же нам встречался спелеолог, который сам отказывался и отнекивался, то мы понимали: он-то нам и нужен, вот кого нужно уговаривать.

Джованна Джулиани. Мы встречались со многими спелеологами, разговаривали с ними, и они были нашими гидами в этом предприятии. Особенным был кастинг на роль пастуха. Старый пастух должен был быть похожим на гору. И лицо пастуха с его морщинами в самом деле очень напоминало горный рельеф. Ведь пейзаж – важнейший персонаж, со своими перепадами настроения.

Микеланджело Фраммартино. Гора Поллино давно меня восхищала – это гора не только чрезвычайно красивая, но обладающая своими секретами, скрытыми в глубине. Несомненно, именно гора – моя главная героиня, тайны которой я пытаюсь раскрыть.

***

Эта волшебная гора потому и волшебна, что лишена людей; пастухи и то помалкивают или кричат ослами, коровы тихо пасутся, лошади незаметно проходят через низину. «Дыра» – кино и об уходе волшебства, и о пределе человеческой власти над природой, и о том, как эта власть может быть проявлена без вмешательства, борьбы и победы – через искусство.

На рассвете, пока все спят, бородатый спелеолог чертит на бумаге план пещеры, будто создает ее заново. Когда он дойдет до дна, закончится и фильм. Не подобен ли этим тщательным усилиям в создании приблизительной схемы и весь кинематограф – даже такой необычный, как у Фраммартино? Или лучше сравнить его с игрой в мяч над разверзнутым жерлом пещеры: однажды тот упадет в дыру, и, как ни прислушивайся, не услышишь звука его падения на дно.

Микеланджело Фраммартино. Сегодня образы используются политиками, чтобы нас развлечь, убедить, соблазнить и помешать нам самостоятельно думать. Кинематограф должен идти иной дорогой: его образы должны толкать нас на то, чтобы мыслить и предлагать свои интерпретации. Несомненно, это риск, но я готов на него идти. ◆

Алексей Филиппов

ВЕЧНЫЙ (С)БОЙ

78
MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
LA BIENNALE DI VENEZIA 2021
Venice VR Expanded

«Мама, я дома»
Автор сценария Мария Изюмова
Режиссер Владимир Битоков
Оператор Ксения Середа
Художник Максим Малеев
Композитор Дмитрий Евграфов
В ролях: Ксения Раппопорт, Юра Борисов, Александр Горчилин, Екатерина Шумакова, Наталья Павленкова, Даррен Кушхов, Мажит Жангузаров, Валерий Балкизов, Владимир Лабецкий, Николай Бутенин
AR Content, «Нон-стоп Продакшн»
Россия
2021

На барельефе пыльного пейзажа за еловыми ветками едва различима усадьба. Здание с зияющими окнами и проломленной крышей, сгнившим содержимым и пара́ми исторической памяти. Копошащиеся внутри и вовне строители готовят постройку к сносу под присмотром меланхоличного бригадира и скучающего молодого чиновника Назарова (Александр Горчилин). В последнюю секунду взрыв отменят – приказ «с самого верха»: усадьбу присмотрели под дачу. Историческая постройка как-никак.

В другом здании, просящемся под снос, живет водительница автобуса Антонина (Ксения Раппопорт) с дочерью Ксенией (Екатерина Шумакова) и маленьким внуком Егором (Даррен Кушхов), который перестал разговаривать после того, как чуть не утонул (психогенный мутизм). Желтая плитка в ванной и кремово-гнойный окрас кухни контрастируют с белоснежно-пластиковым евроремонтом мэрии, где работает Ксения. Несмотря на цветовую дифференциацию, у человека и чиновника есть взаимные нужды. Мэрия хочет, чтобы Антонина – ветеран труда, единственная женщина за рулем общественного транспорта и даже местная героиня – торжественно встретила гостя из Москвы. Антонине пришла похоронка из Сирии, куда уехал воевать в составе ЧВК

ее сын, но она отказывается брать компенсацию в пять миллионов и признавать, что чужая война пришла к ней в дом. Она просит власти выяснить, что с Женей на самом деле.

На экране окрестности Нальчика, но пыль безнадеги и бюрократии стирает координаты, оставляя их разве что в маршрутах автобусов. Остальное затянуто дымкой – то ли всероссийского беспамятства, то ли «тумана войны». С первых кадров «Мама, я дома» производит впечатление макабра «актуального вневременья»: да, события в Сирии, да, «дача», да, дети играют в войнушку – но чеканные диалоги без единой фразы впроброс («Это не просто так, это наша история, черт возьми!») словно вклеивают в реалистичные декорации художественных персонажей.

Как иконические мультгерои из «Кто подставил кролика Роджера» (1988), они воплощают не частные биографии, но собирательные образы, остающиеся от жизней в культуре и памяти. Раппопорт оказывается по ту сторону России, в которую почти инкогнито приезжала ее оперная певица в притче «Юрьев день» (2006). Энергетика бунтарей и маргиналов, сыгранных Горчилиным без числа, оказывается обезврежена чиновничьим арсеналом: бесцветным голосом и прической с пробором, идущими в комплекте с рубашкой, пальто и галстуком. Юра Борисов, чей киногод проходит под лозунгом «Снимусь за (всю) Русь», играет неизвестного солдата – снова нетипичного «типичного россиянина». Вот уж воистину Юрьев день (год)!

С его появлением – аккурат после первой трети фильма – легкий абсурд отечественной жизни принимает тот самый макабрический окрас, который обещал уже силуэт хлипкой усадьбы. С таких начинаются фильмы ужасов, где бремя истории и человеческие страсти пробуждают от спячки призраков и демонов. Вернувшийся «с того света» Женя запросто сойдет за злобного духа, который все о семье Антонины знает да еще и с порога начинает наводить порядок, пытаясь восстановить, «как было». Пускай он и на голову ниже реального Женьки – «подсох за войну».

Вторая картина Владимира Битокова, снятая по сценарию дебютантки Марии Изюмовой, работает с пограничным, даже потусторонним эффектом. Сатирический пролог на фоне дома с (историческими) привидениями, где бывали Брежнев и Хрущев, а Сталин так и затаился на стене под известью, сменяется кафкианской одиссеей Антонины. Тут уже сама фильмическая реальность начинает двоиться: широкие драматические жесты материнской ярости, вызвавшие обильные сравнения Раппопорт с Фрэнсис Макдорманд из «Трех билбордов на границе Эббинга, Миссури» Мартина Макдоны, сочетается с гротескными ритуалами постсоветского пространства. Это уже что-то из «Кроткой» Лозницы, где персонажами становились даже не люди, а реплики, протоколы, темы разговоров.

Примечательно, что обе картины-ассоциации – 2017 года, хотя они и сняты как будто в параллельных мирах. Героиня «Кроткой» надеялась

«Мама, я дома», режиссер Владимир Битоков

подобрать ключ к сложноустроенному коммуникативному замку, который меняет код, когда вздумается, и вообще откроется, только если очень захочет. Боевитая Милдред Хейз буквально вписывала свою проблему в публичное пространство, заставляя три билборда кровоточить вопросами без ответа. Так и Антонина, выходящая с одиноким (sic!) пикетом, становится проблемой для властей даже не из-за близящегося визита московского гостя, но потому что ее просьбу не получается спрятать в папку. Стыдно, когда видно. Больно – тоже.

Здесь все застряли в полупозиции. Чиновник Назаров хочет вернуться в Москву, откуда вылетел за какие-то проступки. Его начальник Бурлоков (Валерий Балкизов), кажется, лучше ориентируется в советском прошлом, чем в российском настоящем (кто, впрочем, не?). Егор, успев немного поговорить, решил, что в современной России продуктивнее молчать. Антонина, тянущая семью без мужа, ушедшего к другой, сообщает дочери, что «мужчине сложнее состояться», и вообще не проявляет ни капли эмпатии к кому-либо, пока не получает повестку.

«Мама, я дома» напоминает праздник мертвых, потому что жизнь героев – это где-то или когда-то еще. Неудивительно, что в такой благоприятной среде заводится привидение. «Ни один живой организм не может долго существовать в условиях абсолютной реальности и не сойти с ума», – писала Ширли Джексон в романе «Призрак дома на холме» (1959). И вот к неуживчивой реалистке Антонине является «воскресший» Женя, который поступает, улыбается и смотрит, как возникший из такого же «ниоткуда» Дэвид (Дэн Стивенс) в «Госте» (2013). К слову, у Адама Вингарда сюжет с незваным пришельцем оказывается эхом войны в Афганистане, где погиб сын главных героев, а сам фильм наследует «Хэллоуину» (1978) Джона Карпентера, надолго задавшему «норму» тревожности в американском хорроре.

«Мама, я дома»

Владимир Битоков не может так играючи опереться на традицию. Не случайно перечень генсеков, бывавших в усадьбе, обрывается на Брежневе. Ученик Александра Сокурова дебютировал фактурной и предельно реалистичной драмой «Глубокие реки» (2018), где в заповедном кабардино-балкарском лесу разворачивалась маскулинная драма семьи, состоящей из отца и трех братьев. Перейдя от отцовской фигуры к материнской, Битоков перевел размышление о переменах и преемственности в эстетическую плоскость. И, кажется, через Сокурова, Арабова и Серебренникова построил маршрут от современности к перестроечному кино, где реальность и фантазия заключали друг друга в объятия.

Трагический абсурд «Мамы…», где никому не нужная память въелась в стены, город не отпускает молодых, а мертвых замещают двойники, воскрешенные документом, продолжает линию «Города Зеро» (1988). И если фантасмагория Карена Шахназарова оказалась предчувствием краха СССР, то фильм Битокова и Изюмовой в моменте выглядит гибридизацией реальности, наступающей вслед за эпохой аналогичных войн. Не зря же ящик бюрократической Пандоры открыла операция в Сирии, которая для повседневности Нальчика такая же абстракция и небыль, как Москва, откуда вот-вот прилетит вертолет, чтобы подтвердить значимость региона, пускай и для дачного отдыха.

«Видимо, Ирландия не такая уж и дыра, если здесь снимают кино, если сюда приезжают французы и немцы», – говорят в одной из пьес Мартина Макдоны. «Мама, я дома» не соглашается: ценой человеческой жизни мы никому ничего доказывать не будем. Пусть трупы хоронят своих мертвецов. ◆

Никита Григоров

РЕЖИССЕР И НОСОРОГ

Портрет Олега Сенцова

«Носорог»
«Носоріг»
Автор сценария, режиссер Олег Сенцов
Оператор Богумил Годфреёв
Художник Юрий Григорович
В ролях: Вячеслав Бабенков, Олег Карпенко, Марго Думас, Мария Штофа, Павло Шпегун, Александр Рудинский, Георгий Поволоцкий, Алина Зиевакова, Сергей Филимонов, Ирина Мак, Сергей Смиян и другие
Apple Film Productions, Arthouse Traffic, Cry Cinema, Eurimages, Ma.ja.de. Fiction, Medienboard Berlin- Brandenburg, Polish Film Institute, Ukrainian State Film Agency, ZDF/Arte
Украина – Германия – Польша 2021

1

Когда живешь в глубокой провинции, на культурной периферии, ты вынужден довольствоваться импульсами, интуицией, озарениями. Во всем полагаться на себя. Можно достать где-нибудь умные книги и прочесть их. Можно найти в интернете кино старых мастеров, смотреть его день за днем много недель подряд – но что делать с пережитым художественным опытом? Окружающая реальность сопротивляется этому опыту, отталкивает его. Собеседников очень мало. Их, по большому счету, может вообще не быть. Ты носишь искусство в себе, как ребенка. Твой вид суров и сосредоточен. Ты тщательно оберегаешь свой внутренний мир от насмешливых переглядываний и небрежных слов. Никто не верит в возможность твоей мечты. Искусство, кино, слава и *здесь* – они двигаются параллельно друг другу. Стенки прозрачные, да, ты можешь посмотреть, как там у них и что, но это предел. Каждый сверчок знай свой шесток.

В день своего тридцатилетия Олег Сенцов решает, что будет делать кино. Друзья смеются, думают, что он слишком много выпил. У Сенцова есть бизнес – соб-

ственный компьютерный клуб, есть хорошая машина, есть семья. Сенцов – сформировавшийся, успешный, нормальный человек, свой пацан. Какое вообще кино? О чем речь?

Во ВГИК поступить ему не удается. Он возвращается домой и учится всему сам. Долго смотрит картины других, потом делает первые короткометражки. Сейчас он оценивает их невысоко. Нужен полный метр, настоящий фильм, как в сказке. Он решает продать клуб, а вырученные деньги вложить в свою мечту. Премьера дебютного фильма «Гамер» состоялась в 2011 году на Роттердамском кинофестивале. Его ждал сдержанный успех. Но в масштабе Украины успех был впечатляющим. Независимым украинским картинам очень редко удавалось в те годы прорваться на европейские фестивали.

«Гамер» сделан по чеховскому рецепту: «Пиши о том, что ты хорошо знаешь». Сенцов знает, как устроена жизнь геймеров, и переносит ее на экран с тщательностью и любовью. Это фильм о моем поколении, и я узнаю в нем своих школьных приятелей. Тусклые обшарпанные клубы, бесформенные пайты, приомороженные разговоры, лицо мертвенно-белое в свете компьютерного монитора, лихорадочная игра до трех ночи, нервные щелчки мышки, внутряковый сленг. «Гамер» – это очень хороший старт.

Второй фильм должен быть о 90-х, о раскаявшемся жестоком бандите. Личная история одного из близких товарищей Сенцова. Подготовка к съемкам началась в 2012-м, тогда же фильм выиграл грант на государственное финансирование. В 2013 году подключились немецкие партнеры. В 2014-м Олег Сенцов, участник Майдана и гражданский активист, был арестован, обвинен Российской Федерацией в терроризме и брошен в тюрьму. Как до этого он носил в себе идею об искусстве, так сейчас сосредоточил свою внутреннюю жизнь на идеях свободы и человеческого достоинства. Он полностью погрузился в письмо, в литературу. Вел дневник, писал сценарии и рассказы. Его тюремные письма скупы, концентрированны и прозрачны. Иногда кажется, что каждое слово в них – горсть земли, выброшенная из подкопной ямы.

В Украине режиссер Ахтем Сейтаблаев («Киборги», «Захар Беркут») решается поставить фильм по пьесе Сенцова «Номера». Сенцов инструктирует съемочную группу в письмах. Получившийся киноспектакль показывают на Берлинале. Освобожденный из тюрьмы практически накануне премьеры сорежиссер лично присутствует на показе и сдержанно качает головой. Видно, что фильм ему не понравился. Вскользь и очень корректно он замечает, что интонация должна быть другой. Критики и зрители также принимают фильм спокойно. Мне кажется, причина такого приема прежде всего в литературном первоисточнике, прямолинейной и консервативной антиутопии, слишком много заимствующей от других и ничего не дающей взамен. Но теперь Сенцову не нужно писать письма, он может лично руководить съемками и сделать все так, как нужно.

2

Первый человек, который встречает Сенцова на украинской земле, – президент Владимир Зеленский. Он стоит у самого трапа самолета, протягивает вперед руки и счастливо улыбается. Вокруг толпы журналистов, камеры, щелчки фотоаппаратов. Люди обнимаются и плачут. Я тоже плачу. Столько наших вернулось домой. Олег Сенцов – один из них.

Нет смысла перечислять тех, кто призывал к его освобождению. Это список гомеровского масштаба и гомеровской же красоты. Сенцов выходит на свободу почетным гражданином Парижа, лауреатом престижных правозащитных премий и всемирно – именно так – знаменитым человеком.

Он конвертировал свой бизнес в дебютный фильм, теперь у него есть возможность конвертировать в свое кино моральный и политический капитал последних лет. Сенцов решает продолжить работу над прерванным в 2014 году «Носорогом». Проект получает дополнительное финансирование и поддержку европейских, в основном польских, кинопрофессионалов.

В многочисленных интервью Сенцов говорит, что его цель в этом фильме – показать специфику, собственное лицо украинских 90-х.

В сентябре 2021 года в параллельной программе Венецианского кинофестиваля «Горизонты» состоялась мировая премьера «Носорога». В октябре его впервые показали в Украине.

Он снят со знанием дела, очень тщательно, и в этом немалая заслуга польского оператора Богумила Годфреёва. Но насыщенные достоверными деталями кадры не становятся залогом художественной правды. Они напоминают собрание глянцевых выцветших открыток, неуклюжий и немножко стыдный ностальгический коллаж в дальнем углу спальни, но совсем не похожи на внятную киноисторию. Почему так? Мне кажется, что причина в режиссерской оптике. Сенцов смотрит на героев своего фильма, людей 90-х, как подросток – на друзей старшего брата. Они заняты чем-то жутко интересным и захватывающим, ты изредка и с восторгом наблюдаешь за яркими вспышками в их жизни – вот брат приходит домой поздно ночью, молчаливый и мрачный, со сломанным носом и разодранной в кровь щекой; вот играют диковатую, но щедрую и чувственную свадьбу, и от танца первой сельской красавицы Анжелки в свадебном платье с глубоким декольте перехватывает дыхание; вот мускулистые суровые парни оглядываются по сторонам, кто-то бросает быстрый взгляд на позолоченные наручные часы, они докуривают и садятся в черный блестящий внедорожник (вид из окна, обрамленный кружевными белыми занавесками). Но внутрь этого мира, в жизнь, в ее механику тебе доступа нет. Как нет такого доступа и у зрителя.

Кинематографически «Носорог» – оммаж русскому кино о том времени. «Брат», «Бригада», «Бандитский Петербург», «Бумер» сплелись в этом фильме так тесно, что от перенасыщения кружится голова. В нем

«Носорог», режиссер Олег Сенцов

есть абсолютно все, что мы представляем себе, когда слышим сочетание слов «фильм о 90-х», – стрелки, пытки, пьянки, голые женщины, танцующие на столах, расфуфыренная по последней моде жена, обвиняющая мужа-братка в неверности и уезжающая вместе с маленькой дочкой в неизвестность. Есть здесь и месть, «непруха», смерть близких друзей, с которыми ты стоял плечом к плечу в самом начале, есть бегство на Запад, «залег на дно», «не пыли». Нет только сюжета, который придавал бы этим сценам жизненный объем и художественный смысл.

Бандит Носорог, без сомнения и страха убивающий всех и крушащий все на своем пути, параллельно, в будущем, ведет задушевную беседу с кротким улыбающимся человеком. Темной ночью они сидят в машине и ждут очередных должников, чтобы припугнуть их, заставить вернуть деньги «хорошим людям». Отчего бы и не поговорить по душам? Среди любимых режиссеров Сенцов называет Тарковского, Бергмана и Брессона, и эти диалоги – попытка привить черенок экзистенциальной философии к дикой, кислой, хилой яблоне постсоветской реальности. Душа – это цветок, говорит человек, который забил другого человека куском железной трубы. Нужно в своей жизни сделать что-нибудь стоящее, важное, говорит человек, который запытал коммерсанта до кровавой блевотины, выспрашивая, где же лежат деньги. Я построю коммуну, чтобы каждый, кто придет туда, мог беспрепятственно самосовершенствоваться, говорит человек, десятками казнивший других по указке паханов. Говорит человек, глубокой ночью ждущий нужных прохожих, чтобы выбить у них долги.

Если бандитскую линию фильма можно рассматривать как синефильскую причуду, безжизненную, но отлично, со вкусом сделанную, эдакий письмовник стилистических клише о 90-х, то, обнажая свои метафизические и философские амбиции, Сенцов как автор

расписывается в творческой неудаче. Между Носорогом с битой наперевес и Носорогом-правдоискателем лежит настолько гигантская пропасть, что ее не сможет перепрыгнуть даже самый мотивированный зритель.

При этом нельзя не отметить замечательную в бандитских сценах игру двадцатисемилетнего непрофессионального актера-дебютанта Сергея Филимонова, исполнившего в фильме главную роль. Сенцов принципиально не хотел работать с профессионалами и выбрал на роль Носорога человека, чья жизнь в чем-то пересекается с биографией персонажа. Футбольный фанат, майдановец, ветеран войны в Донбассе, активный участник правых политических группировок, Филимонов в последнее время подвизался на ниве конвенциональной

Олег Сенцов

правозащитной деятельности, и его логичная, даже закономерная жизненная трансформация – контраст, укор, образец для судьбы его экранного двойника.

В фильме можно мельком увидеть легендарного украинского музыканта, солиста фолк-панк-группы «Воплі Відоплясова» Олега Скрипку – он играет музыканта, развлекающего гостей на бандитской свадьбе. Но по-настоящему значительным мне видится другое камео – одного из главарей бандитского мира сыграл Владимир «Адольфыч» Нестеренко, киевский контркультурный писатель, автор киноповести «Чужая», которую многие русские критики называют лучшим текстом о 90-х. Экранизированная в 2010 году Антоном Борматовым «Чужая», действие которой разворачивается между Киевом и Прагой, стала одним из главных источников вдохновения для Сенцова, но поставленная им перед собой цель – показать украинскую специфику 90-х (не решенная толком и у Нестеренко с Борматовым, но нашедшая частичное

воплощение, например, в вязкой, мечтательной, ленивой атмосфере бандитско-кичевого Киева у Вячеслава Криштофовича в «Приятеле покойника», 1997) – тоже, на мой взгляд, не была достигнута. В интервью украинскому кинокритику Лукьяну Галкину, записанном в Венеции сразу после премьеры, Сенцов делает упор на том, что фильм снят на украинском языке, но мне не кажется, что этим обстоятельством тема украинских 90-х исчерпывается.

3

Реакция западных критиков на картину была в основном положительной. Например, канадский кинокритик Джейсон Горбер говорит о «Носороге» как о прекрасной гангстерской сказке, в которой как в зеркале отражается сложная история украинских 90-х. Такая рецепция понятна и объяснима. Западный зритель смотрит кино Сенцова на фоне классических гангстерских фильмов Копполы и Скорсезе или работ братьев Макдона и Гая Ричи. В этих обстоятельствах стилистика, этика и атмосфера сенцовского фильма открывают дверь в незнакомый и загадочный мир, целый новый киножанр наподобие китайского уся. Эти же обстоятельства дают надежду на успешный европейский, американский, канадский прокат.

Если же говорить о внутреннем украинском киноконтексте, то Сенцов, вернувшись из заключения, невольно оказался в положении культовой британской рок-группы The Stone Roses, которая, выпустив одноименный классический альбом, на пять лет погрузилась в скандалы и внутренние разборки, а когда снова вернулась к сочинению музыки, обнаружила, что за это время десятки новых групп начали играть так же здорово, а некоторые даже ушли вперед. Но творческая пауза Сенцова, и об этом важно помнить, случилась против его воли.

Молодые украинские режиссеры Антонио Лукич, Катерина Горностай, Марыся Никитюк, Мирослав Латык, Роман Бондарчук уверенно, талантливо, часто с художественным блеском делают новое кино, все дальше и дальше отходя в своем творчестве от постсоветских тем и приемов, от традиций русского черного социального стиля. Хочется верить, что старшее поколение кинематографистов рано или поздно последует их примеру. ◆

Антон Долин

ВСЕ СВОБОДНЫ

«Капитан Волконогов бежал»
Авторы сценария Наташа Меркулова, Алексей Чупов, при участии Марта Таниэля
Режиссеры Наташа Меркулова, Алексей Чупов
Оператор Март Таниэль
Композитор Елена Строганова
Художник Сергей Февралев
Художник по костюмам Надежда Васильева
В ролях: Юра Борисов, Тимофей Трибунцев, Александр Яценко, Никита Кукушкин, Владимир Епифанцев, Анастасия Уколова, Наталья Кудряшова, Дмитрий Поднозов, Виктория Толстоганова, Юрий Кузнецов и другие
Homeless Bob Production, KinoVista, студия «Лук-фильм», студия «Место силы»
Россия – Эстония – Франция
2021

Этот фильм меня обезоружил. Я посмотрел его трижды, чтоб избавиться от воздействия настолько сильного, что хочется назвать его токсичным, но не преуспел. Трудно, почти невозможно прятаться за привычными приемами рецензента, скрывать свое «я» (или хотя бы его упоминание), изобретать надлежащую обертку для мыслей, наблюдений, ощущений. Сочетание жестокости, формализма, простодушия и честности в картине Меркуловой и Чупова производит на свет какое-то дополнительное качество, для которого я не могу придумать подходящего слова. Оно разъедает, как кислота, многочисленные защитные слои так называемого профессионализма, приводя к совершенной беззащитности – и ощущается так остро, что с трудом поддается рефлексии. Думаю (хотя не уверен), что в этом причина многих негативных, часто агрессивных реплик в адрес фильма: защитный рефлекс.

Ниже – попытка разобраться не столько в фильме, сколько в своей реакции на него.

Капитан

Год 1938-й. На протяжении всего действия фильма жители Ленинграда готовятся к большому событию – запуску аэростата. В кульминационный момент тот взлетит, загораживая солнце, и на красной материи будут начертаны эти четыре цифры как одновременно неумолимое и сюрреалистичное напоминание не столько об условной эпохе, выдуманной для фильма заново, сколько о вечно парящей над нами химере Большого террора. Наверное, у этого воздушного судна тоже есть свой капитан – не увиденный нами, недосягаемый для нас на земле?

1930-е в СССР неотрывно связаны с пиком сталинских репрессий и с идеалистическим образом воздухоплавания.

←
Фото Антона Долина

Просто совпадение: предыдущий фильм из той эпохи, который мне довелось увидеть на большом экране, – «Три героини». Тот же 1938-й. В момент его завершения запрещенный, а сейчас возродившийся для фестивального показа пропагандистский не-шедевр Дзиги Вертова производит кошмарное впечатление. Три летчицы, чудом спасенные после крушения, весь фильм едут с нежилого Севера в заветную Москву, славя Сталина на каждом полустанке, чтобы в финале попасть к нему на прием в Кремль (в этих сценах не сохранилась фонограмма, и заменяющие звук скрежет и шум окончательно превратили зрелище в хоррор). Буквально три капитанши – сестры любимых с детства двух капитанов из волшебной книжки Каверина (он начал ее писать в 1938-м), за чтением которой невозможно было предположить где-то рядом с полярными приключениями Сани Григорьева существование ГУЛАГа.

Последние два нашумевших современных романа о времени репрессий, «Авиатор» Евгения Водолазкина и «Истребитель» Дмитрия Быкова, тоже о воздухоплавании. А сейчас, когда пишется эта статья, Алексей Герман-младший завершает работу над самым амбициозным своим проектом – военной драмой «Воздух» о летчицах Великой Отечественной, – очевидно, отсылая будущего зрителя к советским «Торпедоносцам», сценарий к которым писали его родители, Алексей Герман и Светлана Кармалита – несравненные специалисты по фильмам из сталинских времен… Бесчисленные капитаны, будто на картинах Лабаса или мозаиках Дейнеки со станции метро «Маяковская», взмывают в воздух, спасаясь от смертельного земного притяжения, от власти Капитана с капитальной «К».

От него же пытается убежать Федор Никодимович Волконогов, капитан ни разу не названного НКВД, вовремя сообразивший, что грядущая с минуты на минуту «переаттестация» – это неизбежный расстрел. Но тень дирижабля накрывает и его. Однако Волконогов, не теряя бессмысленной надежды, пробирается «все выше, и выше, и выше», на крышу, ближе к горним высотам – не потому, что так уж боится смерти, а просто по-детски решил обмануть судьбу и вместо ада попасть в рай. Для этого по условиям фильма ему нужно выпросить прощение если не у своих жертв (тех уж нет), то хотя бы у их близких.

В этой миссии у него нет союзников, он – наедине с губительным воздухом, куда нырнет в финале, отказываясь тем самым от поманивших, но закрытых для него небес. В точности как выбросился из окна в завязке фильма его начальник, рассудительный и дружелюбный майор Гвоздев (Александр Яценко), почувствовав скорый конец. Взлет и падение, воздушное и тяжелое, верх и низ – оппозиции, на которых построен весь фильм. «Этот воздух пусть будет свидетелем, ненадежное сердце его», – писал Осип Мандельштам; литературоведы уверяют, что стихи 1937 года тоже о воздухоплавателях, хотя невозможно не прочесть в них историю другого «неизвестного солдата». Например, такого, как Волконогов. Почему нет?

Волконогов

Говорящая фамилия не может не запутать. Первым делом на ум приходит Дмитрий Волкогонов – сын репрессированного, политик, историк, публицист, чьи опубликованные в перестройку исследования о Сталине имеют несколько скандальный характер. Но «Волкогонов» – тот, кто гонит волков, тогда как «Волконогов» – волк и есть. Герой Юры Борисова – сильный, бесстыжий, спортсмен и лучший ученик в своем палаческом классе. Другими словами, хищное животное. Не садист, конечно, просто добросовестно жрет овец, как предписано природой.

В начале фильма, когда Волконогов делает зарядку с гирей в родной коммуналке, а потом выходит по просьбе соседки припугнуть местного хама (успешно: капитана все боятся), по радио звучат моментально узнаваемые аккорды «Пети и волка» Сергея Прокофьева – незадолго до того композитор как раз вернулся в СССР из Европы и написал знаменитую музыкальную сказку для театра Наталии Сац. Волк в ней – двоякое существо: он пугает и съедает беззащитных животных, но советскому пионеру Пете удается одолеть зверя. То есть волк – и охотник, и объект охоты. В точности как Волконогов.

Приятель героя по работе, смешливый и пугливый Веретенников (Никита Кукушкин), рассказывает тому на ухо, как склеил симпатичную девчонку, когда был в штатском, и не сказал ей, где служит. Но та в самый разгар прелюдии чего-то испугалась и сбежала. «Просекла она тебя, – констатирует Волконогов. – Баба волка чует». Сюжетец этот – почти «Красная Шапочка» (красный – тотемный цвет фильма), в которой волк не просто охотится на людей, но переодевается, чтобы их беспрепятственно съесть. Ведь волк – это еще и вервольф, «оборотень в погонах». Чудо-юдо обладает звериной хваткой, но чисто человеческим умом и жестокостью. Говоря попросту, это нелюдь, чья попытка превратиться обратно в человека (мы знаем из литературы и кино, что такие опыты заканчиваются плохо) и составляет интригу картины.

В 2021 году к 85-летнему юбилею премьеры прокофьевской музыкальной сказки в московском РАМТе снова поставили «Петю и волка». В начале современного увлекательного спектакля, разыгранного оркестром «Персимфанс», актриса-ведущая просит зрительный зал, переполненный детьми, угадать, как инструменты соотносятся с персонажами (в этом и был замысел композитора). Трель флейты: «А это, дети, кто – птичка или кошка?» Дети хором: «Птичка!» – «Молодцы. А это кто – кошка или собачка?» (звучит кларнет). «Кошка!» – «Правильно. А это кто – охотники или дедушка?» (под громогласную дробь литавр). Тут внезапно мой одиннадцатилетний сын выкрикнул с места: «Тысяча девятьсот тридцать седьмой год!» Кстати, когда по сюжету в финале на сцену таки вышли охотники, бой ударных-выстрелов «выкосил» весь оркестр – музыканты откинулись на своих местах и замерли без движения. Зал смеялся и аплодировал.

Бежал

Как бы необязательное третье слово в названии обозначает жанр: фильм-погоня. Осознав, что ему грозит, Волконогов успевает быстрым шагом выскочить из управления и нырнуть в трамвай. Он все время опережает преследователей на шаг, но вскоре те просекают алгоритм движения. Ведь капитан имел наглость вернуться в контору, чтобы схватить папку с именами расстрелянных и адресами ближайших родственников, а потом сбежал снова. За ним несутся новенькие палачи, а он, матерый волк, опять успевает ускользнуть от гончих. Не кино, а адреналиновая гонка.

Такая динамика необычна для подобного материала: мы привыкли считать, что машина уничтожения не давала сбоев, и уж точно не в 1937–1938 годах, когда лихорадочный темп арестов и последующих казней буквально не позволял жертве опомниться. Но, как свидетельствует Александр Солженицын в «Архипелаге ГУЛАГ», подобных случаев было немало. Самые чуткие, информированные, просто умные иногда могли сорваться с места – и ускользнуть. «У меня план по посадкам горит», – раздосадованно бросает полковник Жихарев (Владимир Епифанцев), и, как бы это дико ни звучало, вправду был план: не арестовали искомых – загребут других, чтобы поставить галочку. А те, первые, может, и спасутся. Почти синхронно с премьерой фильма Меркуловой и Чупова в Сочи «Новая газета» опубликовала такой сюжет – историю сбежавшего палача (статья историка Никиты Петрова «Побег комиссара Успенского» от 17 сентября 2021 года).

Формально и жанрово бегство Волконогова помогает зрителю преодолеть страх и отторжение, неизбежно настигающие при разговоре о репрессиях. Все-таки герой обманул систему, а значит, мог бы и я на его месте (не примерять на себя эту коллизию невозможно). Кино становится приключением, будит азарт, спортивное желание сделать ставку: кто кого, кто первый придет к финишу? Тем более данный герою в соперники майор Головня (Тимофей Трибунцев) – чужак в Ленинграде, пораженный туберкулезом, харкающий кровью, ни дать ни взять романтический комиссар из советской книжки или кино: его слабости дают Волконогову фору. Но в то же время он – беспощадная совесть беглеца. Головня-то не верит в рай или ад, но со скрупулезностью бывалого исполнителя готов пресечь даже и бегство на тот свет, раз сам Волконогов принимает этот шанс всерьез.

Уже упомянутый Герман ведь тоже сделал сюжетом своего главного фильма о Сталине и репрессиях бегство, и оно ясно слышится в названии «Хрусталев, машину!» (1998). Его герой, генерал медицинской службы, пытается скрыться от ареста, прервав все связи с работой и семьей, отказавшись от регалий и биографии. Но его все равно настигают и страшно насилуют в специально для этого предназначенной передвижной пыточной, грузовичке с глумливой надписью «Советское шампанское». Когда же в финале, после чудесной и кошмарной аудиенции у ложа умирающего тирана, он таки получает свободу, то

«Капитан Волконогов бежал», режиссеры Наташа Меркулова, Алексей Чупов

понимает: принять ее возможно лишь ценой полного уничтожения своего «я». Похожая история случилась с моим прадедом Александром Осиповичем Долиным, соратником Котовского в годы Гражданской и академика Павлова в 1930-х. В дни «дела врачей» за ним, согласно семейной легенде, несколько раз приходили, но он уходил из дома, не сказав куда, и таким образом сумел избежать ареста, дождаться смерти Сталина.

Конечно, за всеми этими сюжетами, подлинными и выдуманными, стоят непреодолимый страх, въевшийся если не в каждого из нас, то в большинство, и фантазии о бегстве. Если не от палачей («меня-то за что?»), то, по меньшей мере, от памяти и мыслей о том, что все это – аресты, расстрелы, лагеря, «миллионы убитых задешево» – было на самом деле.

Буквально на днях, непозволительно поздно, прочитал «Факультет ненужных вещей» Юрия Домбровского – написанный в 1970-х и опубликованный тогда только в Европе, что и стало причиной для убийства автора спецслужбистами, роман о Большом терроре. Книга потрясает еще и тем, что там представлена оптика не только арестованных, но и следователей, один из которых, по фамилии Нейман, внезапно для читателя оказывается одним из главных героев. И именно тогда, когда начинает мечтать о побеге.

«В такие тихие сумрачные часы он часто прикидывал, а что случится, если он вдруг сорвется и однажды среди работы встанет из-за стола, оденется и тихонечко-легонечко, никого ни о чем не предупреждая, выйдет и пойдет прямо-прямо до последней городской скамейки. Тут как раз стоят автобусы, он сядет в любой из них: все они идут в горы. Проедет первый мостик, проедет второй, тут кончается предместье и к шоссе подступают горы, посвежеет, запахнет снегом, хвоей и землей – и замелькают станции со странными ласковыми названиями:

Веригина гора, Лесной питомник, Каменское плато, Березовая роща, Горельник, и наконец стоп! Конец пути – Мохнатая сопка, дом отдыха “Медео”. В доме этом всегда шумно, весело, бестолково, толпятся лыжники, инструктора спорта, просто студенты и школьники. Когда автобус подойдет, они все кинутся к нему, зашумят, закричат, загремят котелками и полезут все разом, а он спрыгнет и пройдет через мостик к буфету. Тут у него давнишняя хорошая знакомая Мариетта Ивановна. Она увидит его и сейчас же заулыбается. Она пышная, белокожая, розовощекая, как тот осенний георгин, что всегда стоит в хрустале над ее коробками, вазами и бутылками. И он тоже улыбнется ей, потому что соскучился по всему этому и рад, что наконец добрался сюда. Он знает про Мариетту все: то есть то, что она живет с пятилетней дочкой, служит в буфете уж третий год, а мужа нет – не то его забрали, не то он сбежал. И Мариетта знает про него тоже все: то, что он геолог какой-то редкой специальности, раньше работал в своем управлении, теперь же перешел в органы, в отдел охраны недр, поэтому его часто посылают в командировки. Во время одной такой командировки от него ушла жена, не то что уж больно любимая, но все-таки… все-таки… И главное, обидно, что он не заслужил такого! И вот он растерян, огорчен, порой даже тоскует, и тогда он приезжает сюда. Человек он тихий, безвредный, ну а что он еврей – так что ж? Ведь есть жиды и есть евреи. В “Медео” он берет только пиво. Выйдет на балкон, выберет столик, сидит тихо, пьет, закусывает бараночкой и смотрит на горы. Разговаривают они тогда через буфетное окно. Она все время приглашает его в гости, а он отшучивается. А в этот раз пошел бы. Заказал бы не пива, а, скажем, финьшампань, потребовал бы шоколадный набор “Москва” и пошел бы с ней. “Ну что, – сказал бы он и налил бы пару стопок, – что ж ты тут поделаешь, Мариетта Ивановна? Раз такая уж жизнь у нас. Сегодня день моего рождения. Выразите мне свои соболезнованья и давайте поднимем бокалы”. И они бы выпили по одной – колом, по другой – соколом, по третьей – мелкой пташечкой.

Дальше этого его воображение не шло, потому что он отлично знал, что даже и это неосуществимо. Попробуй уйди-ка! Войдет секретарша, увидит, что бумаги на столе, а плаща нет, позвонит по одному телефону, по другому, там тоже позвонят куда-нибудь, и начнется кутерьма. Вызовут четырех практикантов, усадят их, жеребцов, по двое на мотоциклы, и одна пара полетит по городу, а другая в горы. Найдут и примчат к Гуляеву. А Гуляев потом скажет: “Ну, это не в счет! Вот если бы я удрал в горы…” Но ни Гуляев, ни он, Нейман, никогда никуда не удерут».

Чекист

Какой именно прием или ракурс делает «Волконогова» настолько особенным в общем ряду фильмов и сериалов о Большом терроре? Несомненно, это выбор героя, заявленного в названии. Кино о репрессиях снимается; о палачах же – практически нет, особенно если

исключить из этого ряда политических деятелей высшего звена. Поставить себя на место уполномоченного режимом рядового убийцы – операция настолько болезненная, что кажется невозможной. В России и о России нет и не будет своих «Благоволительниц». Резкое неприятие частью мыслящей элиты романа Джонатана Литтелла тоже не случайно: увидеть в злодее «одного из нас» никто не согласится, утешительной альтернативой этой операции всегда будет служить довлатовский апокриф про «четыре миллиона доносов».

Чупов и Меркулова совершили вторую попытку. Первая была сделана почти за тридцать лет до того. Она принадлежала Александру Рогожкину, тогда молодому режиссеру, чей бескомпромиссный «Чекист» по повести Владимира Зазубрина «Щепка» (написана в 1923 году, а в 1937-м автора расстреляли) в 1992 году шокировал и каннский фестиваль, и вполне привычных к перестроечной чернухе российских критиков. Революционный террор ЧК показан Рогожкиным с натуралистичностью, переходящей в чистый сюр: в инфернальном подвале конвейер смерти работает бесперебойно, и только рефлексирующий чекист-импотент с говорящей фамилией Срубов (физиологическое объяснение садистских наклонностей героя сразу снижает пафос) пытается разобраться в происходящем, найти ему и себе оправдание. А не отыскав, становится в один ряд с казнимыми, раздетыми догола и выстроившимися у изрешеченных, никуда не ведущих лжедверей. Картина осталась настолько непонятной, а разговор о зверствах чекистов в 1992-м настолько несвоевременным (в реальности Рогожкин предвидел будущее), что никто не позаботился о ее сохранении. В день смерти режиссера, ушедшего из жизни одновременно с написанием этой статьи, в октябре 2021 года, я решил пересмотреть «Чекиста» – и обнаружил лишь едва различимую, размытую, нечеткую копию в YouTube. Говорят, другой не существует в природе. Как изобрести лучшую иллюстрацию вытеснения этой темы и героя из общественного сознания?

Такое впечатление, что «Волконогов» возник в пространстве, чтобы занять место, освобожденное стертым (увы) из памяти зрителя «Чекистом». Правда, все-таки показанные здесь 1930-е существенно отличаются от 1920-х: и масштаб убийств иной, и методы за полтора десятилетия усовершенствовались.

Эвфемизм

Иногда трудно понять, кто и кого удачнее копирует – жизнь или вымысел. Недавно в информационной повестке совпали день в день две новости. Первая, соединившая кинематограф с космосом, а мечту о реставрации советской мощи с очищенным от памяти об СССР будущим (как это возможно? – спросите вы; трудно придумать ответ), касалась полета двух россиян, режиссера Клима Шипенко и актрисы Юлии Пересильд, на Международную космическую станцию для съемок фильма «Вызов»: за этой экспедицией со смешанными чувствами

«Капитан Волконогов бежал»

следила вся страна. Вторая касалась публикации изданием Gulagu.net шокирующих видеосвидетельств издевательств, пыток и изнасилований заключенных в Саратовской области. «Хрусталев, машину!», но не в 1938-м или 1953-м, а прямо в 2021-м. Вскоре после этого МВД РФ объявило в розыск – причем не тех, кто осуществлял пытки, а информатора Сергея Савельева, обнародовавшего «секретные» записи и тут же попросившего политического убежища в Европе.

Сразу вспомнился свежий фильм Глеба Панфилова – о ГУЛАГе и по Солженицыну, «Иван Денисович». В нем заключенные лагеря строят некий объект, а голос Леонида Ярмольника за кадром то ли мечтательно, то ли язвительно сообщает, что через несколько лет отсюда ракеты отправятся в космос… Несколькими годами раньше Герман-младший в свой фильм о космосе, «Бумажный солдат» (2008), включил сцену разборки недавно закрытого лагеря, но выглядело это не как прощание с прошлым, а как попытки скрыть следы преступления, заставить забыть о нем.

Возможно ли это вообще – прогресс, развитие, движение в будущее без истязаний и уничтожения несогласных? Взлетит ли дирижабль, если на земле не будут пытать и убивать? Этот вопрос в России начинает звучать как риторический. Мы – поезд из антиутопии Пон Чжун Хо «Сквозь снег», который несется через мертвую вселенную, спасая остатки человечества, но кто-то обязательно должен быть брошен для этого в топку, ведь без этого движение остановится. Аресты и пытки – наша скрепа. Космос, конечно, тоже. Каким-то таинственным образом это связано.

«Капитан Волконогов бежал» концентрируется на пытках, самой невыносимой и важной части дискурса 1930-х, что позволило рецензентам вспомнить «Колл-центр» – сериальный torture-хоррор тех же Чупова и Меркуловой – и даже обвинить их в эстетизации пыточного процесса. Всерьез принять этот упрек невозможно. Сцены, в которых

к заключенным применяются «особые методы», даны бегло и уклончиво, исключительно во флешбэках. По сути, весьма театрально и условно они иллюстрируют процесс постепенного осознания Волконоговым того, что и почему он делал «по работе». Зритель видит буквально проблески воспоминаний, восстанавливая недостающие детали из контекста: работает генетическая память. Пожилой профессор-биолог, которого избивают дубинкой по гениталиям; связанная по рукам и ногам молодая женщина, которую бьют ногами; безымянная и невидимая жертва, на которой двое палачей легонько подпрыгивают, буквально вдавливая в землю. Наконец, противогаз, который надевают на голову и закрывают трубку для дыхания. В пыточных щедро разбросано сено, которое скроет кровь и блевотину.

В этот ряд логично становится, возможно, слишком даже публицистическая и откровенная сцена диалога Волконогова с Гвоздевым, который доброжелательно поучает младшего товарища: арестованные и вправду не виноваты, а работа их двоих и прочих бравых ребятушек – «профилактика потенциального врага», ведь «на каждое наказание должно быть преступление». Рационализация происходящего при помощи бюрократических идиом действует двояко – леденяще на зрителя, успокаивающе на палачей, которые тут же становятся не убийцами, а функционерами. Так, приговоренные к расстрелу здесь называются «исполняемыми», а пытки – «особыми методами». Стоит Волконогову произнести эти слова в разговоре с родными казненных, как они все понимают. Только девочка в брейгелевской шапочке (Виталия Корниенко), жгущая в костре вещи расстрелянного моряка-отца, прямо спрашивает: «Вы что там, всех пытаете?» И констатирует очевидное: наши стараются лучше, чем фашисты, – ведь те в Испании тоже пытали папу, но им он ничего не сказал.

Отвлекающие эвфемизмы работают, как глушилка во дворике пыточной, где уютно-демократичный заплечных дел мастер, дядя Миша по прозвищу Патрон (Игорь Савочкин), с одного выстрела привычно кончает жизнь приговоренных. В этой окончательно гротескной и одновременно натуралистичной сцене, где мы не видим лиц казненных, только лица выведенных на показательный мастер-класс энкавэдэшников, материализуется метафора «я был всего лишь инструментом». Веретенников, которому предлагают совершить казнь, не в состоянии поднести оружие к затылку жертвы, и дюжий дядя Миша поднимает его повыше, как будто превращая в живой пистолет.

Глушилка не дает прохожим за железными воротами услышать выстрелы. Здесь и ответ на вопрос о том, зачем Чупов и Меркулова так прямо, откровенно, эксплицитно проговаривают всё, назвав «исполняемых» убитыми, а «особые методы» пытками. Только так можно перекричать глушилку, исправно работающую в головах у целого народа, который отправил человека в космос и превратил человека в расходный материал. Иногда – незабываема судьба Сергея Королева – это даже был один и тот же человек.

Форма

Разговор о фильме Меркуловой – Чупова невозможен без обсуждения костюмов – самого яркого во всех смыслах художественного решения. Здесь нет синих околышей, гимнастерок, галифе. Кудесница Надежда Васильева, без которой не родились бы на свет незабываемые образы и персонажи Алексея Балабанова, одела Волконогова и его коллег в красное. Придумала для них, выходит, новую форму.

Они здесь – и красные опричники из второй части эйзенштейновского «Ивана Грозного», чья кричаще-откровенная кровавая масть контрастирует с черно-белым миром (тускло-серым и подавленно-коричневым в «Волконогове», где простые, не служивые, люди по преимуществу приговорены к ватникам). Они – и пацанчики в вечно модном, хоть, возможно, и «паленом», адидасе, бритоголовые, накачанные и по-детски пухлогубые гопники откуда-то из 1990-х. Но также и «красной-армии-герои» из песни «Полюшко-поле» – музыкального лейтмотива фильма, на финальных титрах перепетого группой Shortparis, чье повышенное внимание к эстетике 1920–1930-х, к тоталитарному сознанию и внешним формам его выражения будто бы задает тон всей картине, хоть участие и ограничено одним-единственным кавером. Кстати, использование этой песни на фоне многочисленных анахронизмов «Волконогова» как раз исторически совершенно точно (как и «Петя и волк»): шлягер Льва Книппера и Виктора Гусева был написан в 1933 году. В контексте он как бы снимает извечный вопрос о том, как герои Гражданской могли превратиться в течение одного десятилетия в заплечных дел мастеров. Или в их жертв. Или поступательно в тех и других.

Форма эффектна, и не чересчур ли? Какая-то олдскульно-таганкинская условность читается в этом концептуальном решении, будто бы нивелирующем документальную подоплеку происходящего. Раз это фэнтези, то уже как будто и не страшно. То же касается и «естественных», именно в кавычках, декораций (художник Сергей Февралев). Живописные руины, клаустрофобические дворики-колодцы, продуваемые всеми ветрами мосты и набережные Ленинграда покрыты фантасмагорическими, непредставимыми в 1938-м граффити и целыми живописными полотнами, выводящими на стены города сюрреалистические образы Малевича, Филонова, Петрова-Водкина – современников эпохи, недвусмысленно описавших ее. А ночной трамвай, везущий гору мертвых тел на безымянное погребение, проследовал в фильм из депо культового гумилевского стихотворения с заездом в рогожкинского «Чекиста».

Меркулова, Чупов, Васильева, Февралев и еще один важнейший соавтор фильма – оператор и сценарист Март Таниэль – делают рискованную ставку. Вызывающе нарушают историческую точность, широкими мазками художников-граффитистов раскрашивая черно-белую в нашем представлении эпоху, чтобы красный цвет (крови или смородинового компота, который подают в столовке НКВД) был виднее. Ведь их главная цель – сделать внутреннее внешним, скрытое явным, а то, что

могло при других обстоятельствах родиться психологической драмой, переизобрести как поучительную страшную сказку, кукольный театр, площадную мистерию, цветастый гиньоль, откровенно нарушающий любые представления о том, как «надо» рассказывать о неизбывном ужасе Большого террора.

Ад

А как надо?

Можно ли, например, в принципе изобрести форму для разговора о пытках, вне которого никак не приблизиться к пониманию того, что такое сталинские репрессии? Чупов и Меркулова вводят умопомрачительно нахальный прием: захороненный в общей могиле Веретенников выбирается наружу и, с трудом встав на ноги, подходит к ошалевшему Волконогову. Живой мертвец восстал на несколько минут, чтобы передать капитану весточку из ада – именно туда и попали его бедовые товарищи после «переаттестации» на муки вечные. Веретенников запускает Волконогову руку прямо в живот, вытаскивает кровавые кишки, наматывает на кулак: вот так будет, если не найдешь, кто тебя простит.

Мы любим рассуждать о новом средневековье; что ж, «Капитан Волконогов бежал» – фильм нутряно-средневековый. В своей наивности, дидактичности, прямоте он равняется на босховские картины ада или брейгелевский «Триумф смерти». Таково и построение сюжета – перипетий-приключений бедового капитана, обязанного на своем пути к финальной точке пройти через все человечество. Прелюдия – предательство девушки Раечки (Анастасия Уколова), посылающей возлюбленного из постели прямиком на плаху. Ошарашенный герой меняет шкуру – буквально из палача переодевается в штатское, меняет красное на тусклое, смешивается с толпой и идет по мученикам.

Сначала дочь расстрелянного отца (Наталья Кудряшова), бывшая терапевт, приговоренная к работе и жизни в морге, прямолинейно посылает его на три буквы. Потом жена расстрелянного мужа (Виктория Толстоганова) выходит к нему голой и огорошивает запредельной бессмыслицей: случившееся лишило ее разума. Дальше отец убитого сына (Юрий Кузнецов), готовый сдать вестника тем, кто за ним охотится: душераздирающая сцена, в которой «прошедший три партийные чистки» старик просто не хочет знать о невиновности отпрыска, от которого он публично отрекся. Круги ада ведут ниже и ниже, а Волконогов все бежит, с упорством туповатого буратино твердя каждому, как нашкодивший школьник, свое «простите, пожалуйста». Вот сцена на заводе: муж (Максим Стоянов) вспоминает жену, посаженную за дурацкий анекдот, а потом, когда обнадеженный убийца выбегает за пузырем, вешается. Фабричное пространство, где работники в красных комбинезонах шьют бесконечную красную ткань – на костюмы палачам или на знамена? – предстает адской мастерской, лабиринтом без выхода. Но Волконогов вырывается и оттуда, чтобы на краю света, на берегу холодного залива, ребенок наконец-то сказал

ему очевидное: «Тебя никто не простит». Очевидно, что вся прихотливая конструкция фильма придумана для того, чтобы прозвучала эта – окончательная – формула.

В последнем и, кажется, бессмысленном рывке Волконогов ищет хоть кого-то и чудом находит на чердаке обнаженную, безумную, изгнанную из квартиры старуху (Наталья Волкова) – мать очередной расстрелянной. Как в трансе, омывает ее тело дождевой водой, а та подносит руку к его лбу и замирает. Призрак-Веретенников является вновь: капитан прощен. И наконец-то готов к смерти. Головня тут как тут, он вот-вот застрелит Волконогова. Однако тот теперь и сам понимает, что в рай ему нельзя, и сигает с крыши головой об асфальт. С Исаакия смотрит безразличный каменный ангел. Тут и сказочке конец.

Но есть и эпилог: арестованные, чтобы изловить беглого капитана, заложники – родные убитых из его папки – выходят из расстрельного двора на волю. Как говорилось в макабрическом анекдоте про Освенцим, «всем спасибо, все свободны». Это, конечно, исход из ада, как в известном апокрифе о Христе, спустившемся в преисподнюю после распятия. Только без Христа.

Обнажение

Несколько необходимых слов об Алексее Чупове и Наташе Меркуловой, сделавших свой самый впечатляющий, сложный и радикальный фильм.

«Капитан Волконогов бежал» кажется отделенным от предыдущих работ супружеского тандема темой, жанром, даже временем действия (они редкие режиссеры, никогда прежде не снимавшие о советском прошлом, осознанно концентрируясь на современности). И вместе с тем является их результатом всего достигнутого и квинтэссенцией давнего поиска, в котором, между прочим, был и космический эпизод – они были соавторами сценария «Салюта-7» Клима Шипенко.

Их дебютные «Интимные места» (2013) будто прощупывали почву нашей общей травмированности. Редкостно откровенный для наших широт фильм использовал эротическое как набор инструментов для анализа коллективных несвобод, держащих нас в тисках; мистическая нотка проскальзывала и там – молнией, поражавшей греховодника в иронической кульминации.

«Человек, который удивил всех» (2018) исследовал сюжет «перемены участи», столь неожиданно раскрывшийся в «Волконогове»: там тоже герой обманывал смерть, убегал от нее, становился буквально кем-то другим, поменяв одежду. Эрос и Танатос в языческой модификации социальной притчи были слеплены буквально насмерть.

Наконец, сериальный «Колл-центр» (2020), откуда в «Волконогова» пришел и Никита Кукушкин в образе «серенького волчка», будто вслепую бил в различные болевые точки – «невидимая» война в Украине, радикальное православие и еще более радикальный исламизм, скрытый в обличье курьера киллер, всепроникающий БДСМ и всеобщая неудовлетворенность. Тривиальный офис превращался в театрально

«Капитан Волконогов бежал»

обставленную пыточную, невозможную без «родительских» фигур мифических, накрепко укорененных в советской иконографии и мифологии Папы и Мамы, которые взяли в заложники сотрудников интернет-секс-шопа. А те на радость зрителю проявляли все формы инфантилизма, пытаясь выжить в стрессовой ситуации.

Не оставляющая Чупова с Меркуловой тема раздевания и разоблачения (как не вспомнить череду голых мучеников в «Чекисте», к которым присоединяется в финале и их судья, он же убийца) не имеет прямого отношения к раскрепощению или исцелению фрейдистских травм. Это мучительная попытка сбросить с себя оковы – персонажей «Колл-центра» буквально заковывают в цепи – тоталитарного прошлого, значительно более интимного и стыдного, чем любые скрытые под одеждой недостатки или неизвестные окружающим личные тайны. О том же и «Волконогов», содержащий три знаковые сцены полного обнажения – в начале пути героя, в середине и в самом финале.

Изгнание

За последние несколько лет мне довелось побывать в местах массовых расстрелов по всей России. В Норильске, проваливаясь по пояс в апрельский снег, я добрел до так называемой «Голгофы» – маленькая часовенка с колоколом, несколько памятников, руины бывших бараков на месте лагеря. В Екатеринбурге поехал за город, где под взглядами недоумевающего таксиста и пустых лиц-масок с монумента Эрнста Неизвестного ходил вдоль однообразных списков расстрелянных, глаза устали читать и только скользили от «буквы» к «букве» алфавита. Под Смоленском помпезный мемориал Катыни показал пример смысловой подмены – мол, тут не только НКВД казнил без суда и следствия польских офицеров, тут погибали «многие». В Москве напротив современного царства смерти – оборудованной по последнему слову

техники ковидной больницы – бродил по смурным аллеям «спецобъекта Коммунарка»: ламинированные листочки А4 с побелевшими под дождями портретами и именами привели к списку казненных, но так и не реабилитированных (здесь же была дача Ягоды), тоже погребенных здесь палачей. Вот и они, волконоговы.

Эту статью я дописываю 29 октября – в день, когда общество «Мемориал» проводит по всей стране и миру акцию «Возвращение имен». Все желающие читают вслух у микрофона имена, профессии и даты смерти репрессированных (пока, за 15 лет, не дочитаны до конца даже фамилии расстрелянных только в годы Большого террора и только в Москве). В 2021-м уже второй год подряд акция проходила из-за локдауна онлайн, имена читались в самых разных точках мира. Для меня и моих близких это стало поводом доехать впервые в жизни до Бутовского полигона – места, где было расстреляно больше 20 тысяч человек. Ледяное умиротворение разлито в ясном воздухе пустого заросшего пространства, слышно только карканье ворон. В закрытой будке – информационное электронное панно, неподалеку – деревянная церковь с часовней, тут же рядом – аллеи с именами убитых и датами казней в 1937-м и 1938-м. Мой старший сын Марк, студент ВГИКа, выбрал имя Николая Карповича Дерим-оглы – студента пятого курса Сельскохозяйственной академии, расстрелянного 28 мая 1938 года, ровно «через день» после дня рождения Марка. Под тем же именем на «аллее памяти» мы нашли еще одно – безвестного Марка Дорина, почти тезку нашего ребенка. Дорин был убит в тот же день.

В этот же день «Левада-центр» провел опрос. 40 процентов россиян согласились с тем, что пытки допустимы – правда, половина из них уточнили, что допустимы лишь «в исключительных случаях». Не хочется даже знать, какие случаи они полагают исключительными.

Идея забвения, прозрачно замаскированная под реформу образования, особенно в части «единого учебника истории», становится национальной скрепой. И вот уже провинциальная школа проводит торжественную линейку под портретом Сталина, а «активисты»-анонимы срывают со стен таблички «Последнего адреса» или устраивают масштабные, явно легализованные государством, провокации на мероприятиях общества «Мемориал», само название которого красноречиво свидетельствует о его функции.

Особую символическую роль играет дело историка Юрия Дмитриева, главы карельского отделения «Мемориала», который открыл, исследовал и увековечил некрополь убиенных в годы Большого террора в урочище Сандармох под Медвежьегорском и тем самым наряду с именами казненных вытащил на свет божий имена палачей, все еще тщательно скрываемые ФСБ, прямыми наследниками ЧК, ГПУ, НКВД и КГБ. Они, как свидетельствуют журналистские расследования, и инициируют преследования Дмитриева, неразрывно связанные со вполне успешными попытками запачкать его репутацию. В Сандармохе мы тоже побывали, и это путешествие было самым страшным.

Стояла теплая сухая погода, и только в урочище, где расстреляли больше шести тысяч человек, над самодельными надгробиями почему-то вились тучи комаров и мошек. Оттуда хотелось буквально бежать: мы будто оказались в сердце тьмы, случайно наступили среди леса на средоточие зла.

Кинематографическое воображение превращает Россию в подобие замка из готического фильма: это кем-то проклятое место, откуда еще предстоит изгнать демонов, чтобы призраки перестали тревожить живущих и нашли упокоение. «Капитан Волконогов бежал» – не что иное, как сеанс экзорцизма.

Эксгумация

Неизбежная рифма к фильму Меркуловой и Чупова – предперестроечный шедевр Тенгиза Абуладзе «Покаяние» (1984). Беспрецедентно откровенной в своей антитоталитарной риторике кинопритче, удостоенной каннского Гран-при, тоже вменялись в вину уклончивость выбранного киноязыка, нарочитые анахронизмы и визуальная эклектика, уход от прямого реализма. Очевидно, Абуладзе, как и все остальные, не знал, как говорить на эту тему, и изобретал язык на ходу: можно сказать, «Покаяние» поставило так и не решенный вопрос о критериях «хорошего» фильма. С тех пор прошло немало времени, но ситуация принципиально не изменилась.

Никакого устоявшегося дискурса сталинизма в общественном сознании не существует, вклад культуры в его создание за постсоветское тридцатилетие кажется ничтожным. Если говорить о заметном кино, список ограничится упомянутыми «Чекистом» и «Хрусталев, машину!», к которым останется добавить гламурные фантазии постмодернистов («Прорва», «Серп и молот») да сериалы для Первого или Второго канала, о которых лучше не вспоминать. После 2000 года фильмы о репрессиях фактически исчезли, уступив поле битвы все более «патриотическим» – то есть плоским и нередко фальшивым – блокбастерам о Великой Отечественной, в которых Сталин предстает мессией. Собственно, лучшее, что остается сегодняшнему дню, – ликбез в YouTube от Юрия Дудя. С одной стороны, миллионные цифры просмотров его «Колымы» вдохновляют, с другой – ужасают, ведь рассказаны-то там азы, такое каждый, по идее, должен узнавать и запоминать на всю жизнь еще в школе. Я спросил друзей-литкритиков, как обстоит ситуация в литературе, случилось ли в ней художественное осмысление сталинской поры, но в ответ услышал, что эту нишу занял нон-фикшн.

Вишенкой на торте стал запрет, так и не объясненный никакими правовыми нормами, проката английской комедии по французскому комиксу «Смерть Сталина» (2017) Армандо Иануччи. В этом полуосознанном коллективном жесте государства читается защитный рефлекс, смутная боязнь посягательства на незыблемую святыню – но, что чуть ли не важнее, посягательства в неприемлемой форме гротескного кинокомикса. Этот казус – лучшее подтверждение того, что не столько

содержательно, сколько формально любые поиски искусства в этой сфере должны быть ограничены строжайшим образом.

Впрочем, справедливости ради надо сказать, что интеллектуальная элита, настроенная вполне либерально, тоже не склонна копаться в неудобном прошлом и в разных формах бежит от рефлексии о нем, прилепляя к самым назойливым «мемориальщикам» ярлык «демшиза» (пропагандистский штамп удачно пророс и в интеллигенции). Разговор о репрессиях, по-прежнему закрытых архивах НКВД и КГБ, роли Сталина преподносится как нечто устаревшее, ненужное, утратившее насущную актуальность. Меж тем по всей стране множатся памятники Сталину, а под Саратовом открывают новые пыточные.

Для контраста интересно взглянуть на иные культурные практики – например, на растущую силу движения Black Lives Matter в США, апеллирующего к погромам тех же самых 1920–1930-х; на непрекращающийся поток фильмов о Холокосте и иных преступлениях нацизма в Германии и Австрии; на недавние картины ведущих испанских режиссеров о травмах франкизма: «Во время войны» Алехандро Аменабара, «Параллельные матери» Педро Альмодовара. В последнем из этих фильмов героиня во что бы то ни стало хочет отыскать в массовой могиле и эксгумировать тело своего прадеда, расстрелянного фалангистами: без восстановленной связи с прошлым она не представляет будущего для своей дочери. На ум сразу приходит безумная и упрямая героиня «Покаяния» Абуладзе, раз за разом выкапывавшая из могилы труп тирана, не имеющего права покоиться в земле. Точно так же Волконогов, как бы быстро он ни бегал, лишен права на внеочередной пропуск в рай.

Пожалуй, на этом пора заканчивать, иначе можно продолжать бесконечно. У меня нет никакого поучительного вывода. Я даже не знаю, действительно ли можно назвать «Волконогова» подлинно хорошим (что бы это ни значило) фильмом. Но никак не могу избавиться от чувства, что это нечто большее, чем просто фильм.

P.S. Вынужденно возвращаюсь к тексту буквально накануне сдачи номера в типографию. Как не вернуться: на днях Генпрокуратура РФ, а вслед за ней Прокуратура Москвы потребовали ликвидировать общество «Мемориал»* – и как «иностранного агента», нарушающего соответствующее законодательство, и как организацию, якобы нарушающую Конституцию. Преследование инакомыслящих, находящихся в оппозиции (или самовольно записанных в нее властью), в России рано или поздно заканчивается реставрацией сталинизма. И это еще одна точка, в которой любая риторика должна отступать перед простым и трезвым осознанием происходящего. Заодно давая невольный и безрадостный ответ на вопрос о чрезвычайной и особенной значимости фильма о Большом терроре здесь и сейчас.

P.P.S. Суд уже идет. ◆

* По решению Минюста России Международная общественная организация «Международное историко-просветительское, благотворительное и правозащитное общество “Мемориал”» и Межрегиональная общественная организация Правозащитный Центр «Мемориал» включены в реестр НКО, выполняющих функции «иностранного агента».

Игорь Савельев

ВЕК СВОБОДЫ НЕ ВИДАТЬ

«Иван Денисович»
По рассказу Александра Солженицына «Один день Ивана Денисовича»
Автор сценария, режиссер Глеб Панфилов
Операторы Михаил Хасая, Михаил Агранович
Художник Екатерина Татарская
Композитор Вадим Биберган
В ролях: Филипп Янковский, Артур Бесчастный, Александр Караваев, Степан Абрамов, Игорь Савочкин, Сергей Карякин, Денис Карасев, Андрей Фролов, Михаил Хмуров, Владимир Еремин, Валентин Самохин, Леонид Ярмольник (голос за кадром), Инна Чурикова и другие
Телеканал «Россия 1», студия «Вера»
Россия
2021

Выдающийся русский режиссер Глеб Панфилов подошел к выдающейся по сложности задаче – экранизировать (вернее, создать кинопроизведение по мотивам) Книги с Судьбой. Это всегда соревнование фильма и книги. Особое сопротивление материала плюс завышенные зрительские ожидания. Вот и львиная доля рецензий на «Ивана Денисовича» крутилась вокруг «похоже / не похоже» и вопросов: а зачем война?.. а зачем парад?.. а зачем все это – «Кто это с усами, такой родной?..» Это всегда контекст «невозможности переноса на экран», часто преувеличенный или даже спекулятивный, – так, одно время были модными обывательские разговоры о мистической невозможности снять «Мастера и Маргариту». Пожалуйста – снимают третью киноверсию.

Надо сказать, некоторая «невозможность переноса», необъяснимая, витала и над «Одним днем Ивана Денисовича», и над самим Солженицыным. Необъяснимая – потому что вообще-то это классический нарратив, у «Ивана Денисовича» еще и лукаво приправленный якобы облегчающим задачу единством места и времени. Проза Солженицына вполне органично перекладывается на экран, что доказал сериал «В круге первом» (2006), созданный рукой мастера, уверенно пришедшего в эту новую для него индустрию. Середи-

на нулевых, канал «Россия», большие материально-технические возможности для качественного «большого стиля» (в тяге к которому Панфилова часто подозревали); общая готовность наконец-то дерзнуть, экранизируя шедевры литературы – от упомянутого «Мастера и Маргариты» до «Идиота». …Точнее, созданный руками двух мастеров: информация о том, что Солженицын написал сценарий, даже выносилась на билборды, по поводу которых Наталья Дмитриевна тогда сказала: едва ли не первая публичная фотография так радостно улыбающегося мужа.

Последний из могикан (единственный, у кого в школьном комплекте портретов стоял прочерк вместо даты смерти), нобелевский лауреат, пишущий сценарий для канала «Россия», – это, конечно, было из ряда

«Иван Денисович», режиссер Глеб Панфилов

вон, затмившее и «классик русского кино впервые снимает сериал». Но! Помимо фанатичного отношения писателя к тексту, которое стало притчей во языцех, это означало и завещание – кого Солженицын видит своим продолжателем в кино, переводчиком на киноязык. По необъяснимым причинам живого классика почти не экранизировали и даже не пытались, и улыбающийся с билбордов-2006 бородатый старец – это было еще и «Господь ждал зрителя пять тысяч лет».

Иван Денисович впервые на экране, если не считать малоизвестной норвежской картины[1] 1970 года, почти никакого следа в кинематографе не оставившей. Впервые на русском экране, несмотря на тридцатилетний легально-культовый статус автора (как мимо него прошли режиссеры 80–90-х – загадка, но может, и хорошо, что прошли). Это только несколько характеристик, которые уподобляют повесть или короткий роман («рассказ» – авторская чудинка) некоему инопланетному предмету, попавшему в руки земным исследователям. Никто толком не понимал, что с ним делать: хотели дать Ленинскую

1. En dag i Ivan Denisovitsj' liv; режиссер Каспер Вреде. – *Прим. ред.*

премию, а в результате изъяли из библиотек. Несмотря на кажущуюся простоту истории и родословную героя от Платона Каратаева, на чем всегда настаивали критики, встраивая малую прозу в «традицию», – это инопланетная вещь, особенно по тем временам. Она «отморожена» до абсолютного нуля. Она лишена какой-либо рефлексии: Иван Денисович постоянно думает (поток сознания), но не создает никаких точек опоры – что происходит, почему он здесь, что будет происходить и так далее. Мышление Ивана Денисовича похоже на мышление человека с новокаиновой блокадой памяти, он огорчается от текущих неудач, радуется текущим победам, жизнь «одним днем» (Твардовский метко придумал, даже угадал название) возведена в мировоззренческий принцип. Миллиард читательских вопросов к герою и к повествователю замирает – никто в созданном Солженицыным мире не станет отвечать. Нет ответчика.

«Иван Денисович»

Литература, робко заговорившая о репрессиях, всё еще подбирала и интонацию, и объяснение – некую рациональную точку опоры (в основном «хороший Ленин – плохой Сталин»). И тут появляется космический Иван Денисович – персонаж, для восприятия которого не создано никакого ракурса, никакой ниши. Читателю бесстрастно показан уголок вселенной, пока еще никак не описанной. К ней герой никак не относится и ничего о ней не думает.

Поэтому первое, что сделал Глеб Панфилов, – создал *другого* Ивана Денисовича. Он его «разморозил» и оснастил арсеналом классического героя. У Шухова появилось прошлое как причина попадания в преисподнюю. У него появилась надежда ее покинуть: мы видим героя не «вообще», на середине срока среди бескрайнего снежного поля запретившего себе (из самосохранения) даже мысли о будущем дальше следующего дня, – мы встречаемся с ним за десять дней до освобождения.

И тема обретения свободы становится для нового произведения ключевой точкой опоры: «Коли выйду. Больше смерти воли боюсь».

Иван Денисович обретает сложный эмоциональный рисунок. Здесь как нельзя лучше Филипп Янковский: где-то скоморох, где-то Гамлет, где-то фанатик протестантского типа – эта черта, единственно прописанная Солженицыным. «Физическая реабилитация» подкрепляется и сюжетно: Панфилов вводит в действие письмо дочери Шухова, которая сообщает такое, что заставляет радоваться и горевать одновременно. Что герой Янковского и делает, притаясь за облупленной стенкой. И наконец: образ панфиловского Ивана Денисовича опирается на христианскую коллизию, близкую к финальному выбору, сделанному героем «В круге первом», когда тот с облегчением отправляется из якобы легких условий шарашки в настоящий лагерь.

Фильм отчасти построен на авторском тексте, почти не связанном с текстом «Одного дня…», зато отсылающем к «Архипелагу ГУЛАГ» – когда рассказчик (Леонид Ярмольник) за кадром рассуждает о природе пропаганды или намекает на неоднозначный фундамент космических побед (немодная тема в дни, когда кинематографисты бороздят просторы вселенной). А подробный экскурс в фронтовую судьбу Ивана Денисовича, вызвавший почему-то самую неоднозначную реакцию критики и воспринятый многими едва ли не как «отсебятина», восходит к ранней-поздней военной прозе Солженицына, мало кому известной, – хотя бы к повести «Адлиг Швенкиттен», изъятой в 1945-м и опубликованной в 1999-м.

Солженицынский Иван Денисович никогда бы не взошел на плаху. Панфиловский Иван Денисович не может поступить иначе, что продиктовано традицией панфиловского кинематографа. Выбор – пойти на компромисс или быть распятым – в той или иной степени терзает почти всех его знаковых героев: оборачивается святой мученической смертью в «В огне брода нет», символической смертью в «Начале», рефлексией героя «Темы», обреченностью на роковой исход венценосной семьи. В неожиданно мученическую фигуру Панфилов превращает Вассу Железнову и создает библейскую пару «мать – сын», едва только намеченную Горьким в романе «Мать». Кажется, что именно из последней картины в промерзший лагерь приходит героиня Инны Чуриковой, то ли старица, то ли Богоматерь.

Выстраивая события в квазиевангельский сюжет, на исходе которого Иван Денисович молит, чтобы его миновала чаша карцера (=смерти), а затем кротко принимает ее, Глеб Панфилов и его постоянный соавтор оператор Михаил Агранович создают почти античный антураж с белыми одеждами (новенькие овчинные тулупы охраны) и с загадочной стройкой, куда перемещается действие. Несмотря на вполне рациональное пояснение за кадром про реконструкцию старого завода, то, что строят Иван Денисович и его товарищи по несчастью, похоже на античный храм, аллюзия дополняется вавилонским многоголосьем украинского, русского и латышского языков.

В горизонте солженицынского Ивана Денисовича свободы не брезжило. Что, наверное, адекватно мироощущению начала 1950-х, когда казалось (отмечено во многих мемуарах), что советская власть никогда не кончится и что Сталин – это навечно. Перед панфиловским Иваном Денисовичем свобода маячит, переливаясь самыми неожиданными оттенками – от греховности (Алешка-баптист: «Зачем тебе воля, радуйся, что ты в тюрьме») до откровенного страха. Нерадостная свобода стоит за воротами лагеря, похожего на раёк, и постоянно напоминает о себе: то окружающие рефреном повторяют Ивану Денисовичу, сколько ему здесь осталось, то перечисляют, кто кем был на воле, кто что потерял, где чьи родители, жены и дети. Он переживает нечто большее, чем понятный страх зэка накануне освобождения. Это иррациональная боязнь русского народа поверить в то, что не обманут, не обнесут, не навесят новый срок. Бренным оказалось все, за что боролись панфиловские герои, – не увидела революционного рая на земле Таня Тёткина (и никто не увидел); все, к чему Васса шла по головам, пошло прахом через несколько лет после ее кончины; романтическая вера в идеалы революции Пелагеи Ниловны и ее сына оказалась оплевана. Иван Денисович Солженицына не думает о свободе и не ждет ее – Иван Денисович Панфилова ждет освобождения, ждет права выйти за ворота лагеря без конвоя. Но что такое свобода – он не знает. И потому – не верит.

Не хочется заканчивать на публицистической ноте «и правильно делает». Однако недоумение, почему за зэка Щ-854 не ухватилось ни кино оттепели, ни кино перестройки, получает объяснение: ни в один из тех периодов общественного подъема неверие в свободу как в панацею не выглядело бы так органично, как сейчас. ◆

Елена Стишова

МОЙ МИЛЫЙ, ЧТО ТЕБЕ Я СДЕЛАЛА?

«Медея»
Автор сценария, режиссер Александр Зельдович
Оператор Александр Ильховский
Композитор Алексей Ретинский
Художник Степан Лукьянов
В ролях: Тинатин Далакишвили, Евгений Цыганов, Евгений Харитонов, Тимур Бадалбейли, Антон Риваль, Елизавета Серпова, Ульяна Гильманова, Лев Гиршов, Алексей Вертков
ООО «11» / «Одиннадцать»
Россия
2021

«Медея» пригвождает к экрану не слабее, чем самый крутой триллер. Такого темпоритма, такой стремительной фабулы – подобно летящей стреле, в фильмах Александра Зельдовича еще не было. По первому просмотру мне привиделись оглушительный триумф, зрительский успех и все сопутствующие – у меня был просто снос крыши. От Тинатин Далакишвили, от визионерской картинки, от музыки, от крепости Масада, от синего прибоя на берегу Кесарии, где краешком влезает в кадр виадук, «сработанный еще рабами Рима».

Письмо отрезвляет. Александр Зельдович был и остается Автором, чьи месседжи считываются не в одно касание. И в «Медее» правит не намерение наконец-то попасть в мейнстрим и понравиться ширнармассам, а поиск адекватного художественного решения для реализации амбициозного, прямо скажем, замысла, который увлекал таких тяжеловесов, как Пазолини и фон Триер.

Еврипид был первым литератором, который «окультурил» фольклорный сюжет о любви как о фатальной трагедии страстей (фрагмент долгоиграющего мифа об аргонавтах) и за четыре столетия до Рождества Христова представил его в амфитеатре Афин. Спектакль занял

лишь третье место на театральном фестивале Великие Дионисии: видимо, детоубийство не слишком впечатлило эллинов. Между тем «Медея» с тех самых пор остается в репертуаре мирового театра, и спрос на нее сильно вырос в XX веке. В язычестве рожденный сюжет пророс сквозь тысячелетия и хорошо себя чувствует в современной культуре. Монотеизм цивилизованного мира не отменяет архетипы человеческой психики. Страсть, любовь, предательство, измена – такое происходит *всегда и везде,* включая правремена, когда человечество еще не сформулировало ни Закона, ни даже понятий чувственного ряда. Еврипид с его высоким слогом, великолепной статуарностью и пафосными монологами, как оказалось, по смыслам ничего не теряет, а даже прирастает, если его перевести – хотя б отчасти – в модальность современного кино с иной ритмикой и метрикой.

Медея – имя нарицательное, она и в Африке Медея. В фильме заглавная героиня *знаково* не имеет другого, современного имени, тогда как ее возлюбленный, так и не ставший официальным мужем, зовется Алексеем, а их дети – Мишей и Юлей.

Два коротких эпизода в фильме предлагают код к расшифровке режиссерского замысла. Им можно и пренебречь без всякого урона для эмоционального впечатления от фильма. Медея, оставленная любимым, в своих метаниях по городу забредает к старику часовщику и просит его запустить механизм своих наручных часов обратным ходом: чтобы они отсчитывали время назад. В финале, когда уже случилось то, что должно было случиться, мы снова окажемся в каморке часовщика: секундная стрелка на часах ритмично прыгает по цифербату влево – вспять. Медея в безумных мечтах о вечной молодости отсчитала свой возраст до нулевой отметки и в позе эмбриона застыла на диване алой кожи. По сути, она совершила ритуал самоистребления, аннигиляции личности, а пыталась законсервировать молодость и красоту. Моя версия скрытой метафоры – «время вспять» – иная и сопрягается скорее с хронотопом фильма. Ненавязчивый авторский комментарий про то, что бессознательное живет одновременно в разных временах и в параллельных мирах. Языческое, первобытное, инстинктивное сопровождает человечество на вековом пути восхождения к вершинам культуры.

Визуальный аранжемент фильма – фантастические пейзажи иудейской пустыни, тревеллинги вдоль библейских холмов, снятые с верхней точки панорамы – ноу-хау Александра Ильховского, – ночная съемка Медеи в лунном сиянии, танцующей в ритме старинного ямщицкого романса, – визионерские аттракционы захватывают эпическим великолепием. Естественным, а не имитационным! Возможно, компьютерные технологии использованы, но я их не увидела, посмотрев фильм три раза.

Планы промзоны, циклопического промышленного кластера с тяжелыми грузовиками, камнедробилками, всепроникающей бетонной пылью – владения Алексея, место размещения его бизнеса, – впечатляют. Всех, кроме Медеи. Та ловит взгляды мужа, ведет им счет, чтобы сквозь

слезы упрекнуть: «Ты даже не посмотрел на меня!», когда Алексей, обеспокоенный безопасностью детей, уносит их подальше от работающих машин.

Визит на бизнес-площадку происходит через пару дней после скандальной размолвки будущих супругов в канун предстоящей свадьбы.

Сюжет фильма и его персонажи маркированы нашим временем. История берет начало в России, но трагедия героини случится на земле Израиля, прародине Алексея, куда он эмигрирует со своей новой семьей. Топография фильма, придирчиво отобранные и осмысленные локусы, – нерукотворная эта красота берет на себя еще и концептуальную нагрузку. Сюжет эллинистской языческой трагедии разворачивается в пространстве современного Израиля, наследующего древнейшую монотеистическую религию – колыбель других мессианских религий и, стало быть, культур – христианской и магометанской. Кросскультурный дискурсивный фон обрамляет – укрупняет внутренний конфликт героини.

Медея, родом из суровой уральской провинции, химик по образованию, отвергнутая любимым, исповедуется в католическом храме: мы видим ее коленопреклоненной перед исповедальней. Бог, церковь и молитва – последнее прибежище отверженной и погибающей души. Душа-язычница заповедям не внемлет. Медея не справляется с собой, хотя пытается совершить усилие самопознания и жаждет обрести Бога. Не один раз скажет: «Я не знаю, кто я». Метнется и в женский православный монастырь, где покоятся мощи мученицы княгини Елизаветы. Грозится уйти от мира, постричься в монахини, но вряд ли готова пройти школу смирения, став послушницей. Медея стукнется было и в старую синагогу, но синагога давно заперта на замок.

Она сходит с ума, не понимая, отчего ее любимый так легко расстался с ней, узнав, что ради него она застрелила родного брата, майора ФСБ. В канун их отъезда в Израиль брат шантажировал ее, угрожал судом и тюрьмой Алексею, а значит, их семейному счастью.

Бестрепетное убийство врага семьи, сброс внедорожника с телом в реку – единственный в фильме флешбэк из российской жизни Медеи. Спрятав концы в воду, она забудет про этот эпизод. Но российский телеканал, включенный в их израильском доме как информационный фон, однажды напомнит об этом: возбуждено уголовное дело по факту предполагаемого убийства майора ФСБ имярек. «Я – соучастник?» – резко отреагирует Алексей. «Я сделала это ради нас, – она уверена в своей правоте. – Не было бы ни переезда в Израиль, ни твоего бизнеса. Ты вор, и тебе грозил срок».

«Ты сумасшедшая дура!» – других объяснений от Алексея она не дождется. И сорвется в истерику, в крик: «Ты меня разлюбил, потому что я старая?!»

В момент вульгарной перебранки «химия» отношений испарится враз, внутренняя связь необратимо разорвется.

«Медея», режиссер Александр Зельдович

Через несколько дней он заберет детей и уйдет, оставив ее одну в богатом доме.

Подмена вины и греха безумной идеей, что он разлюбил, нашел другую, моложе, а вовсе не мысль о *преступлении* и реальном наказании срывает Медею из дома, гонит по улицам города, по расписанным граффити забегаловкам и кафешкам, где всегда находится тот, кто не прочь переспать с вызывающе эротичной, на грани эксбиционизма, девушкой. Камера влюблена в ее тело, едва прикрытое лепестками одежды, в ее голенастость длинноногого подростка, в ее ненакрашенный рот. Она готова забыться с первым встречным. Она всякий раз умирает на пике любви, пугая до оторопи своих партнеров. О детях не помнит: материнский инстинкт пасует под натиском темных страстей – ревности, обиды, мести.

Камера бежит вслед за героиней по лабиринту городских улиц, часто узких и совсем не гламурных. Съемка в стиле «синема верите» в Тель-Авиве и Иерусалиме, спонтанные мизансцены и отсутствие павильона (или иллюзия отсутствия?) кратно увеличивают градус достоверности происходящего.

Поэтика неигрового в игровом – концепция режиссера, тонко воплощенная оператором, испирирована, по моей догадке, выбором на главную роль Тинатин Далакишвили – профессиональной модели, но не актрисы. По словам режиссера, в работе с Тинатин не было никаких проблем.

Медея, танцующая на чужой свадьбе (похоже на йеменских иудеев); Медея, ястребом падающая на бегущего араба-смертника и подрезающая его; Медея в постели с африканцем; Медея, примеряющая парики в магазине париков; Медея на тренинге моделей, бросающая горящую зажигалку в карман той, которую поцеловал Алексей… Медея

«Медея»

на групповых занятиях с психологом. Встреча с молодым израильтянином – он представится разведчиком-интуитивистом – могла бы стать переломным моментом для нее. Он расскажет ей несколько вещей из личного опыта – будто протянет руку для опоры. Объяснит, что он солдат, а не убийца и все же должен ответить за отнятые жизни. Жизнь дарует и отнимает Бог, у него нет такого права. Вот почему он хочет умереть за родину: отдать свою жизнь во искупление греха.

«Бога нет», – замечает Медея. «Бога нет, – соглашается он. – Но душа есть, это точно».

Сцена в пустыне, под изодранной крышей приюта для пастухов и странников, – помимо классного секса предъявляет позицию израильского патриота. Жертвенную, но, черт побери, благородную. Уроки благородства ей не впрок.

Совсем недавно Медея интервьюировала араба-смертника, оказавшись с ним в одной клинике. Свою жизнь он оценил в сорок тысяч баксов, да она помешала довести дело до конца, и семья не получит этих денег. Медея торгуется с ним, накидывает цену за его жизнь, если он, к примеру, повесится в тюрьме. И уличает его: жизнь человеческая имеет цену, пусть ты утверждаешь, что она не стоит ничего.

Алексей не без труда разыскивает ее: дети скучают, детям нужна мать. Нет, он не хочет ее поцеловать, он совсем чужой и лишь слегка оживляется, рассказывая о своем бизнесе, о чудо-бетоне, о нанопорошке и о нанотехнологиях. Она согласно кивает. Он говорит, что хотел было заключить контракт с одной немецкой фирмой, но отказался от этой идеи, когда узнал, что эта фирма участвовала в производстве «Циклона Б» – того самого, которым травили людей в Освенциме. Нет, она не знает, не слышала, ей это неинтересно.

Реплика про «Циклон Б» не в укор Медее, хотя, возможно, и про Холокост она не в курсе. Реплика – про Алексея. У него серьезный бизнес в Израиле, и он не станет сотрудничать с фирмой, некогда запятнавшей себя работой на нацистов. Что называется, блюдет мораль.

В одном из интервью Александр Зельдович сказал: «“Медея” – не про мораль».

Разумеется, огород городился не для того, чтобы преподать моральный урок. Да и Зельдович ни разу не был замечен как моралист. Тем не менее режиссер, он же автор сценария, ставит своих героев в жесткую позицию отношений с принятой в обществе моралью. Алексей за три версты обходит фирму с дурной репутацией и параллельно в один клик порывает с матерью своих детей – без долгих раздумий и тягостных рефлексий. Он отлично понимает, чем грозят ему супружеские узы с убийцей офицера ФСБ. Что, работает моральный императив? Или страх оказаться втянутым в криминальный процесс и потерять бизнес? Судя по тому, каким портретирует своего героя исполнитель роли Евгений Цыганов, Алексей – нормальный прагматик, рационалист со всеми вытекающими. Он играет по правилам того общества, где ведет бизнес. Мотивы ее преступления да еще неожиданная уверенность, что он сколотил свое состояние на воровстве, вызывают у него одну рефлекторную реакцию: она же опасная дура! При этом считает себя неплохим человеком, никому не сделавшим зла. Не видно, чтобы он страдал или сострадал матери своих детей. Он безупречно холоден с ней при встречах. А ведь «вчера еще в глаза глядел».

Легко можно было бы обойтись без фигуры Алексея, если бы в системе фильма он не был репрезентантом современной типологии любви «по правилам». Страсти-мордасти исключаются, зато отношения «на стороне», побочные связи, как оно было у Алексея с Медеей, – почему бы и нет? Корпоративная мораль запросто допускает такое. Медея годами была женщиной женатого бизнесмена, легко мирилась со своим положением, была счастлива и ни разу не думала о морали.

Мое предположение: героиней Александра Зельдовича она стала потому, что ее безумная любовь – *вне морали*. Проговорка про бабушку, что поклонялась лесным духам, не проясняет «случай Медеи». Любовь, как и другие аффективные чувства, мягко говоря, не всегда удерживается в рамках морали. Напрасны Ковчег Завета и Десять заповедей: Не убий. Не прелюбодействуй. Не сотвори себе кумира etc. Заповеди правят, когда ты признаешь верховенство культуры, держащей в узде бессознательное цивилизованного мира. Между тем пирамида христианской культуры выросла из эксцессов нарушений морального закона, вольных или невольных, – как их символическое преодоление. Есть закономерность в том, что Любовь становится темой художника, когда она бросает вызов закону (обществу). В ряд великих «нарушительниц» попадают леди Макбет – от Шекспира и от Лескова, – мадам Бовари и, конечно же, Анна Каренина. Лев Толстой писал роман о супружеской измене и воздаянии за грех прелюбодеяния, а написал о ханжестве и жестокости

истеблишмента, о «правилах поведения», бросивших героиню под колеса поезда.

Не понимаю из контекста, хотел ли режиссер «Медеи» оправдать или просто пожалеть свою героиню, убийцу брата и своих детей, покушавшуюся на убийство воображаемой соперницы, ибо заблудшая душа не ведает, что творит. Фильм не дает повода для оценочного умозаключения.

Визуальное и метафизическое в картине – параллельные смысловые потоки, один с другим не коррелирующие. Хоть убей, но они, на мой взгляд, не образуют целостного storytelling. Что заставляет дистанцироваться от эмоциональных хуков картины, чтобы все-таки догнать ее базовое послание. Впрочем, возможно, ошибаюсь я: вычитываю в сложносочиненном тексте фильма то, чего там нет и пропускаю сквозь пальцы главное.

Так о чем фильм? О том, что любовь – вне морали и не подлежит моральному суду? Или о мощи первородных инстинктов, легко сметающих все усилия культуры ввести homo sapiens в систему правил? Широк человек, надо бы сузить? И об этом тоже. Еврипидова Медея, кстати, тоже переживает мучительный внутренний конфликт, но другого рода. Она убивала и шла на преступления об руку с Ясоном в его борьбе за власть. Он предал ее, чтобы жениться на царской дочке, наследнице престола. Она долго не решается пойти на детоубийство ради мести. У нее ум с сердцем не в ладу.

Языческой героине ведома *рефлексия!*

Культурные табу, долг versus чувства – это не про Медею XXI века. Их с Алексеем разделяет пропасть, сначала в переносном, а сейчас в самом прямом смысле. С холма, что напротив крепости Масада, куда она хитростью привела Алексея в тот роковой час, она крикнет ему поверх пропасти: «Я съем твое сердце!» И сбросит в бездну детей на глазах у отца. Окрестности огласятся ее исступленным воплем: «Я люблю тебя!»

Явленная нам вечная красота не спасает мир. Равнодушная природа, взлеты и падения человеческого духа – нет, это не система оппозиций, это разноприродные стихии.

Мораль – амораль – доморали – от века блуждая в трех соснах этики, цивилизация все нарезает и нарезает круги, и разорвать их не получается.

В интервью коллеге Александр Зельдович, рискуя нарваться на штыки радикальных феминисток, шутя-играя сформулировал месседж фильма: «Бабы – дуры, мужики – сволочи». Что сказать, так оно было и есть в мире низких истин. Если не мудрствовать. Но если конвертировать режиссерское mot в высокий жанр, в поэтическую формулу, то мы услышим «вопль женщин всех времен»:

Детоубийцей на суду
Стою – немилая, несмелая.
Я и в аду тебе скажу:
«Мой милый, что тебе я сделала?»[1] ◆

1. *Цветаева Марина.* «Вчера еще в глаза глядел».

Зара Абдуллаева

ОТПУСТИЛО

«М» Александра Зельдовича

Александр Зельдович снимает раз в десять лет. Так начинаются тексты о нем, напоминающие фольклорный зачин «жили-были». «Медею» он снимает впервые без Владимира Сорокина, соавтора сценария предыдущих картин – «Москвы» и «Мишени». Не вдаваясь в бытовой фрейдизм, замечу, что первой буквой в названиях этих фильмов и будущего («Менады») он выбирает «М». Мужской взгляд направлен на женщин, героинь, но шовинизма в нем не разглядеть. Как и мизогинии. Эти партийные мнения, проскочившие в рецензии на фильм, не слишком в данном случае интересны.

«Москва» отсылала к чеховским «Трем сестрам». «Мишень» – к «Анне Карениной». «Медея» – к «Медее». Оставшись без Сорокина, Зельдович выворачивает наизнанку миф, как прежде они деконструировали пьесу и роман. Новость заключается в том, что «Медея» – кино не постмодернистское. Зельдович навязчиво об этом твердит в интервью. Ну да, в этом кино можно орать не раз я тебя люблю без кавычек, не вспоминая упреждения Умберто Эко.

Без Сорокина сценарий стал проще (но не примитивнее), а его линейность и посыл – беззастенчивей. Будто Зельдовича отпустило. Он освободился от искусной искусственности, гротесков, аллюзий и стилизаций. Но остались от прежних времен кое-какие секретики. Например, имя случайного насильника Медеи – Джейсон (Ясон). А его волчья маска, поднятая на голову, напоминает шлем античных воинов.

Свобода уводит Зельдовича и во внесюжетные эпизоды. Скажем, из окна своей каморки, которую Медея сняла «со злобы», видим праздник или свадьбу. Медея

«Медея», режиссер Александр Зельдович

наблюдает «документальное кино» и внедряется в танцевальный круг легко и надолго. Здорово.

«Нет больше горя, чем любовь», – признавалась Медея в фильме фон Триера. Эта максима въелась в кровь, плоть и Медеи Зельдовича.

Реальность «Москвы» держалась на ненадежной кавычке. Если ее сдернуть или стереть, то «все обвалится». Реальность «Мишени» бурлила убийственной жаждой омоложения. Мишень, в которую целились персонажи, – это вечное настоящее, добытое в результате «божественного» (мифического) излучения. В «Медее» трещащее по швам настоящее безуспешно силится (по желанию Медеи) повернуться вспять. Зельдович, не стыдясь упреков в наивности, буквализирует метафору, посылая Медею к столетнему часовщику, чтобы тот починил ее часы на такой манер. Но что дозволено механизму, неприемлемо для человека. Необратимость – так этот фильм мог бы тоже называться и даже с оглядкой на Гаспара Ноэ.

Бывшая химичка Медея смешивает вещества, чтобы эти мази сберегли ее молодость. Привет «Мишени». Припасен и эпизод, когда, замесив в тазу разноцветные ингредиенты, она мажется (мумифицирует себя) сверху донизу «красками» и делает селфи живописного арт-объекта, боди-арта.

«Москва» демонстрировала кризис мироощущения в безумных 90-х. «Мишень» помещала мифологический рай, откуда приходилось возвращаться в реальность и опять вступать с ней в отношения, в окаянные нулевые. «Медея» предлагает (как отчасти и «Мишень») прейскурант

общих мест как дежавю (религиозные порывы Медеи, набирающей число грехопадений). Но режиссер сплетает эту линию рассказа (он ведется закадровым голосом протагонистки, ее угрозой уйти в монастырь, который она таки посетила) с наслаждением снятыми сценами, в которых Медея без устали изменяет мужу.

«Все вы, жены, / Считаете, что если ложа вам / Не трогают, то все благополучно… / А чуть беда коснулась спальни, нет / Тут никому пощады» (Еврипид).

Израиль, выбранный для переезда бизнесмена Алексея с семьей из Москвы, нужен Зельдовичу не только как (так режиссер говорит) территория обиды и ревности, но и как перекресток религий.

Персонажи «Мишени», роскошные, как модели (Медею с дразнящим упоением играет бесстрашная грузинская/колхидская модель Тинатин Далакишвили), в конце концов понимали, что «Бог – не супермаркет» (Зельдович). В «Медее» ветхозаветная сила Медеи, простушки, закончившей (в сценарии) институт тонких химических технологий, колдуньи из Удмуртии, умирающей после секса и возрождающейся, сплетается с христианскими мотивами, поданными с простодушной прямотой. И неведением сексапильной героини.

Бывшая жена Алексея-Ясона была православной патриоткой, а сын от нее учится в Англии. Так Зельдович мимолетно фиксирует стереотипические контуры нашего социального времени.

Невесту настоящего Ясона, ради которой он бросил Медею, звали Главка, в переводе Нимфа. Перекроив однокоренное слово, Зельдович изменил его значение. Сделал настоящую невесту, фактически жену Алексея, ради которой он оставил прежнюю семью, нимфоманкой.

Медея почти уверена, что бога нет, есть душа. Ее – с очередным любовником и разведчиком – Зельдович привозит к зданию на замке. Тут имеется надпись: «Дом Бога». Дом закрыт и заброшен. Значит, решает Медея, все-таки бога нет. Израильский патриот-разведчик интересуется, что же есть. «Член», – отвечает Медея и тотчас эту реальность иллюстрирует.

Завороженный таинством и безудержем женской натуры, этой «черной дыры» (реплика одного из партнеров Медеи), этой стихийной магмы, этой демоницы (Лилит), Зельдович снимает фильм о шлюхе, умеющей любить – на горе всем и себе, – и страдать, и мстить. А по ходу, непреднамеренно, режиссер разрушает известный стереотип (или все-таки миф?) о том, что проститутки – лучшие матери. Но это к слову.

В «Москве» и «Мишени» действовали богатые русские мужчины, обреченные на смерть, объятые идеями. В «Москве» герой Александра Балуева заходился в камлании «Я нужен России» и был убит на собственной свадьбе. В «Мишени» герой Максима Суханова, страдающий

от разбитой любви, был захвачен русской мыслью о злых и добрых природных ресурсах. Необрезанный еврей Алексей этой генетической памятью не обременен. Выдающийся Евгений Цыганов (его режиссеры за редчайшим исключением всегда ниже дарования и умений актера) играет эту роль экономно и чувствительно, на поводке. Не категорично и с чарующей дистанцией, мягкостью и сверхъестественностью. А свою субъективность он уводит в невидимую тень.

Русской идейностью в начале 20-х годов в России и тем более в Израиле не пахнет.

Алексей – лицо страдательное, благородное, без «хованщины» (как сказал бы Вен. Ерофеев). А Медея – пассионария, богиня вожделения. Алексей – бизнесмен и не вор. Новый обертон знакомых и непременных героев Зельдовича. Медея же уверена, что он воровал для семьи. Как же иначе? «Ты сумасшедшая дура. Я не украл ни копейки». Скандал. И – знакомая реплика жены-гойки: «неблагодарная жидовская морда». Так Зельдович скрещивает верх и низ – миф о бизнесмене не воре и реальные свидетельства, передающиеся в соответствующих семьях из поколения в поколение.

В «Медее» фон Триера Ясон (Удо Кир), не сумев обнять и похоронить своих детей, кончал жизнь самоубийством. «Каренина» в «Мишени» бросалась с моста на поезд. Медея Зельдовича исчезает, возможно, в Иордании на пути в Россию, где, есть вероятность, сядет за убийство брата в начале фильма, эфэсбэшника, дабы тот не засадил в тюрьму ее мужа. Реплика к той еще Медее, заколовшей брата своего у алтаря. Имеется тут и поджог платья новой избранницы Алексея во время репетиции дефиле моделей, означающих для Зельдовича существо женскости par excellence.

В «Москве» самодовольные цвета – красный, желтый, синий, зеленый, – снятые Александром Ильховским, постоянным оператором Зельдовича, были жесткой конструктивной опорой смутным и мутным отношениям героев. В «Мишени» компьютерный холодок декорационных плоскостей подогревался страстями опустошенных красивых героев. В «Медее» Ильховский близок к совершенству. Хотя совершенство, по мне, не комплимент, поскольку превращает кино в соблазнительный товар. И тем не менее. Эпическое дыхание и масштаб картины – в надмирных, не открыточных пейзажах, в катакомбах, в машине, в сложных и ненавязчивых проекциях Иерусалима, в трипе по руинированной крепости Масада (где евреи держались, но не спаслись), в замызганной квартирке, в роскошном доме и далее всюду, везде – обеспечены его сосредоченным уточняющим глазом. При этом Ильховский художественностью не третирует (только Медею, это упрек Зельдовичу, на красном кожаном диванчике можно было бы

отменить как дизайнерский моветон), он и реализм с натурализмом не путает.

Музыка Леонида Десятникова и прочих знатных композиторов в «Москве» компенсировала сенсорный убыток картины. Придавала камерной кинопьесе иронический стиль монументальной пропаганды (в аранжировке советских песен) постсоветского кино. Возмещала непевучую форму фильма, которая восстанавливала первоэлементы деконструированного мира и цементировала новую разобщенность наших людей, они же тени забытых литературных предков.

Беспрерывная и разнообразная музыка Десятникова в «Мишени» объединяла персонажей «силой судьбы», то есть оперной партитурой.

Музыка Алексея Ретинского в «Медее» – симфонические этюды, отзывающиеся, каждый по-своему, образной структуре фильма, тону, лейтмотивам поведения персонажей.

Местная реальность прокалывает эту «Медею» по касательной. Сводки новостей про израильского солдата, застрелившего безоружного палестинца, которые Медея слышит в машине, рождает реплику: «Всех жалко, а по отдельности никого». Эта реплика как бы не ее, а выловлена из текущего времени. Вот и водитель рассуждает про то, как все изменилось, как перестали иметь значение возраст и пол. Зельдович все это знает, но с помощью своей протагонистки, способной предсказывать будущее, с такой повесткой не согласен. Женщина есть женщина. Мужчина – мужчина. Если вместе им сойтись, трагедии не избежать. Шлюхой эту Медею сделали мужчины.

«Меня нельзя унизить, я сама пришла», – говорит Медея толстому извращенцу, пославшему ее подальше, в волны (броситься?), но деньги заплатившему.

Алексей зарабатывает на бетоне. Это когда жидкость становится твердой. Это как живая и мертвая вода. Про это его диалог с безымянной (что важно) протагонисткой. В сущности, про такой переход, причем туда-сюда-обратно, Зельдович и снял эротическое роуд-муви.

Зельдович с Сорокиным прощупывали нерв текущего времени в «Москве», а футурологического – в «Мишени». «Медея» Зельдовича – с архетипической (архаической) неистовостью – вонзает копье в основания новой этики. Эта Медея, не жертва, не согласуется с легитимными устоями нынешнего исторического сдвига (или поворота). ◆

Никита Карцев

ПЕРЕЛОМ

«Море волнуется раз»
Авторы сценария Александр Родионов, Николай Хомерики
Режиссер Николай Хомерики
Оператор Николай Желудович
Художник Никита Евглевский
В ролях: Андрей Смоляков, Юлия Ауг, Ольга Бодрова, Валерий Степанов
Студия PLAN 9
Россия
2021

Пролог. Летний детский лагерь. Идеалистическая атмосфера оттепельного кино. Будто на дворе снова 1968 год. Где-то за «железным занавесом» непонятные другие захлебываются сексуальной революцией, а ты набухаешь губкой от нежности и чистоты, как герои фильма «Любить» у Михаила Калика. Только на этот раз в цвете, а не в ч/б. Причем цвет – ядреный, сочный, как мякоть апельсина. Никакой импрессионистской дымки «Ста дней после детства» другого певца молодости – Сергея Соловьева. Да и воспитатель вместо Лермонтова читает апостола Павла: «Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде».

«Любовь» – так называлась рабочая версия сценария Николая Хомерики. Его первого авторского фильма после десятилетнего перерыва. Именно «Сердца бумеранг» (2011) до сих пор оставался высшей точкой персонального надрыва для режиссера. Герой Александра Яценко, машинист московского метро с пороком сердца, тогда слонялся по набережным и стрёмным закусочным Москвы и Петербурга, хотя вполне мог работать в универмаге «Самаритен» где-нибудь в Париже. Не зря Хомерики учился в самой престижной французской

киношколе La Fémis. В стране, где довели до совершенства не только беззаботный образ жизни, но и экзистенциализм.

Нулевые для России сложились по формуле группы «Сегодня ночью», вынесенной в название песни «Между роскошью и тоской». Высокие цены на нефть. Новые дома и автомобильные развязки, которые поглотили старые дома и развязки. Плитка, которой замостили асфальт. Асфальт, в который закатали плитку. Наконец, открывшиеся тут и там рестораны, осенью 21-го заслужившие – впервые в истории! – звезды «Мишлена». Не сумев интегрироваться в большой мир своими ценностями, мы выбрали старый проверенный путь к сердцу европейца – через желудок. Все это улучшало качество жизни, но плохо маскировало отсутствие смысла. В России нулевых было приятно жить, но не очень понятно зачем.

Россия после 2011-го (год, когда замолчал Хомерики-автор) – страна, пытающаяся разобраться с новым вызовом. Старый порядок, при котором набухший средний класс добровольно меняет частичные права и свободы на частичный комфорт, наткнулся на сто тысяч рассерженных горожан на площади Сахарова, оскорбленных рокировкой Путина и Медведева. 24 сентября 2011 года, когда Дмитрий Медведев на съезде «Единой России» предложил выдвинуть вместо себя Владимира Путина на следующих президентских выборах, стало уколом ясности. Ударом наотмашь. Открытым переломом.

Двоемыслие, двоевластие, лицемерие отошло на второй план. На передний вышел прямой подлог. В тот день закончилась самая первая, самая чистая, самая яркая любовь молодой России – любовь к свободе. Вместе с ней закончилась безмятежная юность. И началась подлая, унылая, тупая взрослая жизнь.

Хомерики в новой работе – режиссер, который однажды вырвался из тоски («Девять Семь Семь», «Сказка про темноту», уже упомянутый «Сердца бумеранг») в роскошь («Ледокол», «Селфи», «Девятая», «Белый снег») и снова захлебнулся в тоске. Или как говорит о себе самый последовательный и непримиримый критик российской массовой культуры, рэпер Слава КПСС: «Я из андерграунда через телеэкран и в андерграунд». Андерграундом Хомерики делает подчеркнутое равнодушие к кипящей, набирающей актуальность с каждым днем политической повестке. Он выглядит так несовременно рядом с фильмом «Капитан Волконогов бежал» Наташи Меркуловой и Алексея Чупова, который поляризовал (и частично парализовал) публику «Кинотавра». Что уж говорить о треках Оксимирона. Таким же анахронизмом выглядели в 1940-е «Темные аллеи» Ивана Бунина, написанные им в курортном Грассе во французских Альпах в разгар Второй мировой войны. 25 мая 1944-го, когда до победы оставался еще год (это известно нам, но не писателю), Бунин заканчивает один из самых коротких и горьких своих рассказов «В одной знакомой улице». Названный так по строчке из стихотворения поэта и прозаика второй половины XIX века Якова Полонского. За интересом к предыдущему столетию стоит нечто

большее, чем старческая ностальгия. Здесь извечная бунинская поза, его радикальная отстраненность от всего советского. Его, бунинская, Россия, чью гибель он безжалостно фиксировал в «Окаянных днях», не имеет ничего общего с Россией 1944 года. Это не значит, что писателя оставляет равнодушным чудовищная война. Но значит, что трагедия произошла не сегодня. Катастрофа случилась задолго до. Не в 1941 году. Не в 1939-м. Не в 1917-м. И даже не в 1905-м. Мы можем зафиксировать только конец эпохи, ее перелом. Но как разглядеть его причины? И, что важнее, можем ли мы ему помешать?

В тексте рассказа, как у Хомерики, – юноша и девушка. Первая, бьющая через край любовь. И одно желание на двоих: исчезнуть, спрятаться, укрыться: «Убежим! Куда, зачем, от кого? Как прелестна эта горячая, детская глупость: “Убежим!”»

И одновременно – невозможность скрыться: «У нас “убежим” не было. Были эти слабые, сладчайшие в мире губы, были от избытка счастья выступавшие на глаза горячие слезы, тяжкое томление юных тел, от которого мы клонили на плечо друг другу головы, и губы ее уже горели, как в жару, когда я расстегивал ее кофточку, целовал млечную девичью грудь с твердевшим недозрелой земляникой острием… Придя в себя, она вскакивала, зажигала спиртовку, подогревала жидкий чай, и мы запивали им белый хлеб с сыром в красной шкурке, без конца говоря о нашем будущем, чувствуя, как несет из-под занавески зимой, свежим холодом, слушая, как сыплет в окно снегом…»

«Море волнуется раз» – это и притча, и сон, и панегирик, и поминальная молитва о первой любви. Двое подростков, Коля (Валерий Степанов) и Саша (Ольга Бодрова), едут в кузове грузовика черт-те где и черт-те куда. Камера Николая Желудовича фиксируется на мини-юбке и коротком обтягивающем топе героини. Но это не новая (старая) телесность и не объективация. Через мгновение глаз замечает медленное движение руки мальчика к руке девочки. Невинность, нежность, чистота. Purity, как сказал бы Джонатан Франзен.

В следующем кадре молодая пара слезает с борта грузовика, чтобы зарыться в лесную чащу. Там они натыкаются на заброшенный дом, где собираются провести ближайшие месяцы. Все происходящее правдоподобно, даже натуралистично. Саша и Коля перебрасываются вроде бы ничего не значащими, но ласкающими ухо своей достоверностью репликами (соавтор сценария – мастер вербатима Александр Родионов). И все же с самого начала бросается в глаза ирреальность, потусторонность происходящего. Эта избушка – все равно что домик Дороти, а хвойный южный лес – та же страна Оз, куда ее занесло ураганом откуда-то из Канзаса. Только вместо Тото верный мальчик Коля, который хвостиком ходит за Сашей по пятам. Их чувства искренни. Их симпатия безмерна. И все же над ними дамокловым мечом висит неотвратимость трагедии.

Сашу мучают кошмары: она стоит на балконе, одна, Коли рядом нет. А на нее медленно, неуловимо – так же, как к ее руке тянулась

«Море волнуется раз», режиссер Николай Хомерики

рука Коли в начале, – надвигается огромная волна. Словно Билл Виола решил переснять одну из ключевых сцен «Интерстеллара» Кристофера Нолана. Чем дольше наблюдаешь за Сашей в этих видениях, тем труднее сказать: это внешнее вмешательство или результат работы ее тоски? Так другая главная героиня притягивала к Земле смертоносную планету Меланхолия в одноименном фильме Ларса фон Триера. Только Бодрова в этот момент – уложенная и ухоженная – внешне больше напоминает не Кирстен Данст, а принцессу Диану.

Фантасмагория усиливается с появлением второй пары, на этот раз взрослых и абсолютно обнаженных. Их играют матерые актеры Андрей Смоляков и Юлия Ауг. Несмотря на разницу в способе существования на экране (выверенный профессионализм – и интуитивность дебютантов, движение по наитию) и даже во внешности (рыжая Ауг – русая Бодрова, кудрявый Степанов – лысый Смоляков), между парами обнаруживается мистическая связь. Вскоре мы поймем, к чему клонит автор. Взрослые – те же герои, но годы спустя. На первый взгляд кошмары Саши не подтвердились. Взрослая парочка выглядит благодушно и раскрепощенно, свободно. Дело не только в сохранившейся страсти, но и шире – в любви к жизни. Выпить, закусить, угостить заблудших гостей. Ничего не предвещает беды. Но ничего не в силах ее предотвратить.

Пройдя через символическое забытье – высшую точку опьянения любовью режиссер рифмует с натуральным опьянением от домашней бражки, – герои просыпаются будто в другом измерении. По ту сторону жизни. Придя в последний раз в гости к соседям, они обнаружат ее бездыханной на кровати, а его подле. Намертво вцепившегося ей в запястье, до черноты. На ней засохшие водоросли. Волна настигла жертву. Его не было рядом. Хотя он все это время изо всех сил впивался в ее руку.

«Море волнуется раз»

Лет через десять Коля (тогда его будут звать Костя) вырастет, устроится машинистом в метро, между делом зайдет к другу-врачу и услышит: «Ты абсолютно здоровый человек, просто ты можешь в любой момент умереть». И тут же: «Раньше ты не знал об этом, а теперь ты знаешь». Как бы не так: он знал об этом давным-давно. Более того, он живет со смертью все эти годы.

В «Сердца бумеранге» при всей метафоричности был маленький и понятный вещественный мир. В «Море волнуется раз» все иллюзорно. Хомерики выбирает специальную оптику, которая делает сверхрезким передний план – и полностью размывает остальное. Это полная концентрация на объекте любви, предмете повествования. Единственный раз, когда герои оказываются в расфокусе, – момент, когда впервые заявляется море. Саша и Коля стоят к нам спиной, но на этот раз они – лишь крошечные размытые силуэты. В то время как море – огромное, на весь экран – поражает глубиной резкости.

Хомерики то и дело взаимодействует (но не борется) со стихией. Его любимый прием: забуриться под землю, расколоть лед. На этот раз он вовсе отказывается от действия. Доводит обреченность происходящего до абсолюта. Все, что остается героям, – смотреть, как надвигается волна, и ждать конца света. Это не потому, что автору нечего сказать новому времени. Просто катастрофа случилась давным-давно. Задолго до начала фильма.

Все время (без)действия Хомерики умело водит нас за нос, выставляя главной именно героиню. Она благороднее, красивее, страдательнее, чем мальчишка. В конце концов, именно ей снятся кошмары. Но в финале происходит переворот. Сперва они оба – обнаженные, все еще невинные – плещутся в море. А при выходе на берег Коля оступается на каменистом дне и получает неестественную травму. Жуткий, неправдоподобный, утрированный перелом голени. Это одновременно

и конец, и то, что случилось задолго до начала истории. То, от чего не было возможности увернуться. Но где же начало трагедии? Когда все пошло не так? И был ли шанс что-то исправить?

«Море волнуется раз» – неразрешимый парадокс. Место, где сошлись друг с другом две волны, сбивающие с ног. Одна из русского Серебряного века: кто любил, уж тот любить не сможет. Кто утонул, того не подожжешь. Вторая из все того же апостола Павла: «Любовь никогда не перестает». Читай – этот перелом никогда не срастется. Он будет мучить нас всю жизнь.

До первой любви человек бессмертен. Конец первой любви – наша первая смерть. Удар наотмашь. Открытый перелом. Не заживающая травма. Хомерики открыто трактует числительное в названии фильма как буквальное уточнение: море волнуется *лишь* раз. Режиссер не называет дату и место (это случилось не 24 сентября 2011-го и даже не 31 декабря 1999-го), но точно констатирует причину смерти. Детства. Юности. Свободы.

«“В одной знакомой улице я помню старый дом”… Что еще помню? Помню, как весной провожал ее на Курском вокзале, как мы спешили по платформе с ее ивовой корзинкой и свертком красного одеяла в ремнях, бежали вдоль длинного поезда, уже готового к отходу, заглядывали в переполненные народом зеленые вагоны… Помню, как наконец она взобралась в сенцы одного из них и мы говорили, прощались и целовали друг другу руки, как я обещал ей приехать через две недели в Серпухов… Больше ничего не помню. Ничего больше и не было».

Любовь – единственная территория в России-21, где художнику еще можно оставаться бескомпромиссным. Может ли Хомерики позволить себе бескомпромиссный фильм на другую тему? А остальные? Вот у Бунина в 1940-е был выбор о чем писать. Или нет? Возможен ли в принципе бескомпромиссный фильм о другом?

Молчит море. Не дает ответа. Замерло в ожидании новой (какой по счету?) первой любви. А до тех пор все, что нам остается: подлая, унылая, тупая взрослая жизнь. ◆

Алексей Медведев

НАУЧИТЬСЯ ГОВОРИТЬ

К итогам «Кинотавра»

Место действия – неизвестно, хотя и вызывает в памяти прибрежные горы Черноморского побережья Кавказа. Что-то вроде спортивного школьного лагеря. Время действия – наши дни. В первых кадрах то ли тренер, то ли вожатый пытается, призывая на помощь апостола Павла, прочесть группе тинейджеров лекцию на тему «Что такое любовь». «Любовь – это чипсы», – бескомпромиссно отвечает молодежь, неведомо для себя цитируя Марию-2 из «Маргариток», считавшей, что любовь – это яйцо.

Монтажная склейка – и мы видим все тех же подростков на невинной, почти детской дискотеке («Девочка, танцуй», – звучит за кадром) и убеждаемся в том, о чем уже догадались: главными героями этой истории будут Коля (Валерий Степанов) и Саша (Ольга Бодрова; неизбежно упоминание о том, что она – дочь Сергея Бодрова-младшего). Пока что они только смотрят друг на друга издали, но уже в этой сцене взглядами все сказано. Это и есть любовь. А лица их невольно напоминают о непростых, нерешительных, но в то же время абсолютно откровенных взглядах, которыми давным-давно обменивались Ален Делон и Моника Витти в «Затмении» Микеланджело Антониони. И эта ассоциация предупреждает нас о том, что и в данном случае между героями все будет непросто. Так начинается фильм Николая Хомерики «Море волнуется раз» (международный вариант названия – Freeze Dance; именно так называется английский аналог известной детской игры, в которой игроки то замирают, то отмирают по командам ведущего).

Дальше случится бегство из лагеря, путешествие в заброшенный домик, расположенный где-то в тех же

краях, душевное и телесное томление, которое так и не придет к какому-то разрешению. Счастью мешают то ночные кошмары Саши, в которых на нее надвигается огромная волна, то встреча с живущей в лесу немолодой парой (Андрей Смоляков и Юлия Ауг), то просто подростковая неловкость, неумение говорить и выражать свои чувства и мысли. Будут и мистические обертоны, связанные с двойничеством, пересечением миров и предсказанием будущего, но от их изложения я вас избавлю – не в них дело. А в чем же? Попробую объяснить.

Николай Хомерики

Начнем со сценария. Александр Родионов уже работал с Хомерики на его первых авторских фильмах, пока режиссер не начал снимать не очень уклюжие российские блокбастеры. Он, пожалуй, заслуженно считается одним из самых оригинальных сценаристов нашего кино и пользуется негромкой культовой славой. Он много писал для Бориса Хлебникова и Валерии Гай Германики, но очень часто лично меня не оставляло ощущение некоторой умозрительности его сценарных конструкций. То вдруг весь фильм подчиняется одной фантастической метафоре («Девять Семь Семь» Хомерики), то герои оказываются слишком эксцентрическими, а история теряется за их эскападами («Сумасшедшая помощь» Бориса Хлебникова, «Да и да» Германики). Возникает почти физическое ощущение того, как талантливые режиссеры борются с его экстравагантными, но при этом не вполне киношными идеями, стремясь найти им адекватную кинематографическую форму.

И Хомерики, кажется, тот, у кого это получилось лучше всех. Все открытия, которые изобретательный сценарист готовит зрителю и которые подозрительно напоминают штампы мистических триллеров («да ведь они двойники!»; «ой, нет, не двойники!»; «волна перехлестнулась из снов в настоящее, и значит, все-таки двойники» etc.), в фильме отодвинуты на второй план, а все удачи подсвечены. И даже обычное косноязычие родионовских героев Хомерики удачно переосмысляет как юношескую неловкость речи, вполне естественную для тех, кто только учится говорить.

На первом плане в кадр входят двое молодых существ, которые ведут себя так, что в них невозможно разглядеть актеров. А вокруг них реальность, в которой невозможно разглядеть кинодекорацию. Все живое, без швов. И я даже не знаю, что больше помогло этому чуду – то, что сыграли почти дебютанты, незаметный, но сверхэффективный монтаж Ивана Лебедева, живая и подвижная камера Николая

Желудовича или просто отчаянное желание режиссера освободиться от рутины и сделать что-то достойное собственного дара.

На фестивале «Кинотавр» «Море волнуется раз» неожиданно получило главный приз, а Ольга Бодрова была названа лучшей актрисой. Критика разделилась на два лагеря, которые очень условно можно соотнести с московской и петербургской кинокритическими традициями (надеюсь, нет необходимости пояснять, что речь не всегда идет о буквальной географии). «Москвичи» пеняли фильму за вымороченность, неподлинность и равнодушие к современным проблемам страны. Даже те, кто фильм в целом хвалил, писали о его вызывающей несовременности и даже архаичности. Фаворитом «москвичей» стал триллер Наташи Меркуловой и Алексея Чупова «Капитан Волконогов бежал» – лихая и небессмысленная попытка рассказать на условном языке жанра о Большом терроре. Нужно ли говорить, что условным «питерцам», воспитанным на германовской подлинности и внимании к деталям, «Волконогов» показался аляповатым гротеском, а «Море...», наоборот, понравилось своей невыдуманной лирикой.

Мне же кажется, что есть путь к примирению двух лагерей. В какой точке мы находимся? Перед нами корчится безъязыкая страна, так за тридцать лет и не нашедшая нужных слов, чтобы рассказать о себе и своей истории. К этой ситуации можно подойти двумя путями – извне и изнутри. Можно установить дистанцию между автором и объектом изображения – нашей, собственно, жизнью – и, заимствуя внешние средства жанра и художественной условности, попробовать рассказать о ней чужим языком. Именно это делают авторы Волконогова, попутно почти сделав этот чужой язык своим. И это попытка засчитана.

А можно искать путь изнутри, подбирая слова, заново учась говорить, часто ошибаясь и заговариваясь, но при этом опираясь на первичную подлинность киноизображения. Точно так же, как герои фильма опираются на свою молодость, на то, что это у них в первый раз. И это получается у Хомерики. И это тоже зачет.

Более того, верно и обратное. В фильме Меркуловой – Чупова есть не только жанр, но и элементы оригинального авторского языка. А у Хомерики есть не только органика первого взгляда на жизнь, но и элементы триллера и отсылки к бесчисленным европейским фильмам с похожими героями. И даже упрек в неактуальности выглядит не так убедительно, если вспомнить, что место действия – Геленджик, что можно вычислить по финальным благодарностям – по чистому совпадению оказалось связанным с главной политической драмой последних двух лет.

Так что, кажется, авторы этих разных фильмов идут к одной точке, просто с разных сторон. И «Волконогов», и «Море...», возможно, две стороны одной попытки. И дай бог она когда-нибудь будет удачной. ◆

Наталья Сиривля

ДУША С КОНСУМАЦИЕЙ

«Герда»
Автор сценария, режиссер Наталья Кудряшова
Оператор Владимир Григолюнас
Художник Светлана Дубина
В ролях: Анастасия Красовская, Юра Борисов, Дариус Гумаускас, Юлия Марченко, Мария Леонова, Мария Иванова, Тиана Оквамо, Серафима Красникова, Мария Песоцкая, Софья Александрова, Максим Стоянов и другие
Фонд «Кинопрайм», студия «Централ Партнершип», Red Media, студия «Русское возрождение»
Россия
2021

Любая рецензия на «Герду» Натальи Кудряшовой начинается с упоминания престижных наград на кинофестивале в Локарно-2021 (приз молодежного жюри и приз дебютантке из Минска Анастасии Красовской за лучшую женскую роль), а также восторженного отзыва Гаспара Ноэ: «Это фантастически вдохновенное кино! В некоторых местах экстремально грустное и страшное». Несомненный успех. Но дальше рецензенты как-то слегка буксуют, ибо трудно на голубом глазу хвалить этот ошарашивающий микст стриптиза, платоновской философии и протестной социологии. Что-то приходится выносить за скобки. Одни предлагают наслаждаться зрелищем голых сисек в неоне и не заморачиваться. Другие отмечают сарказм социальной линии. Я же полагаю, что раз режиссер решила замахнуться на старика нашего Платона, то игнорировать этот – главный, по сути смысловой – пласт картины как минимум нелогично.

«Герда» – фильм о душе. Душа согласно Платону («Федр») бессмертна, неуничтожима, прекрасна и, путешествуя по небу в свите богов, созерцает красоты Вечности. А когда попадает на землю и оказывается в плену у материи, отчаянно ищет тут любые отблески чего-то Нетленного, дабы, созерцая их, отрастить себе крылья и вернуться обратно в Небесный дом.

«Герда», режиссер Наталья Кудряшова

В картине Кудряшовой «Пионеры-герои» (2015) отблеск Вечного ненароком был засеян в сознание советских детей под видом жертвенного мифа о пионерах-героях; и души их – уже выросших – всё маялись, не находя себе места в безыдейном постсоветском бульоне, пока одна не упокоилась в «пионерском раю», спасая ребенка во время теракта; другая не решилась посвятить себя Богу, заставив человека-носителя уйти в монастырь, а третья не изобрела способ ежедневного подвига, нагрузив свою владелицу-актрису тяжелейшей формой агарофобии.

В «Герде» перед нами душа уже нового поколения – по понятным причинам не подвергшаяся советской индоктринации. Но по сути такая же чистая «пионерка», одержимая жаждой подвига и добра. Одержимая, впрочем, сказано громко. Душа юной Леры (Анастасия Красовская), слегка аморфная, не до конца проявленная, словно все еще парит между землею и небом, периодически проваливаясь в сны и видения (триеровско-тарковский лес с мистическими мхами/деревьями) и осторожно тестируя здешний мир: а стоит ли сюда заходить? Соответственно телом своим, не находя ему покуда лучшего применения, Лера/Герда (Герда – сценический псевдоним и намек на прекрасную героиню из сказки Андерсена) равнодушно-невинно торгует, исполняя в ночном клубе стриптиз с консумацией: «я пока что не трахаюсь, терплю», – а в свободные часы изучает реальность на факультете социологии (про Платона ей тут рассказывают на лекциях), ходит по квартирам с пачками опросных листов и время от времени пытается кого-то спасать.

Главный подвиг Леры в картине – спасение Таньки (Мария Иванова), безбашенной стриптизерши, согласившейся ехать-трахаться с толпой каких-то упоротых пацанов. Сонная, отрешенная Лера вдруг решительно прыгает к ним в машину, приезжает в гостиницу,

безуспешно уговаривает то Таньку-под-кокаином, то заведенных донельзя мужиков. Танька в какой-то момент отрубается, пацаны уже готовы хором поиметь и ее, и Леру, и тут героиня встает на кровати в третью позицию и срывающимся, отчаянным голоском читает им детский стишок на тему: «Сам погибай, а товарища выручай!» От такого ее пионерского выступления у пацанов случается когнитивный диссонанс, и они отпускают Леру с Танькой восвояси.

Эта сцена – эстетическая эмблема картины. Кудряшова, ни секунды не заботясь о полутонах, нюансах и бытовой достоверности, просто резко, рывком рубильника, – за счет парадоксального задания, которое в кадре выполняет актриса, – переключает энергию ситуации в положение «Все мы – дети»… Чистая душа на глазах у потрясенного зрителя обламывает злодейскую плоть – и фильм-дирижабль, героически слепленный из разномастных материй, избежав неминуемой, казалось бы, катастрофы, летит себе дальше, чтобы рухнуть только в самом конце.

Лера спасает Таньку, откачивает ее вместе с другом Олегом – могильщиком и художником (Юра Борисов). Но Танька все равно погибает. За кадром. Не пойми где и не пойми как (Лере об этом сообщают по телефону). Выходит, человека, возжелавшего уконтрапупить себя, никакими средствами не спасти. Ни Таньку, ни прочих товарок, самозабвенно исполняющих отчаянный лесби-танец во время поминок. Ни респондентов соцопросов – унылых стариков в захламленных квартирах с орущими кошками или детей алкоголиков, трясущихся в ожидании соцопеки.

Очередная знаковая сцена: Лера идет на камеру. За кадром убийственный текст: «Вы пользуетесь туалетной бумагой? Да? Нет? Ваш вариант ответа… Вы воспринимаете Путина как сексуального мужчину? Да? Нет? Ваш вариант ответа…» Все тут бессмысленно, все – тлен… Ни малейших проблесков Вечного!

Оставив возвышенную идею «спасательства», душа в картине заходит на следующий виток заземления – пробует соединиться с собственным телом. То бишь наконец-то потрахаться. Первый опыт Лера предпринимает с постоянным клиентом, исправно дрочившим во время ее «приватов». «Ты хочешь меня?» – «Да». – «Бери!» Но секс этот «ни о чем». Похоть, физическое влечение само по себе – не то, что способно зацепить душу. Вторая попытка: Лера предлагает себя философу-художнику-могильщику Олегу. Тот поначалу набрасывается со страстью, а потом сбегает в ванную, чтобы кончить «соло», как и привык. Он уже так заземлился, так сдружился со смертью, что реальная, живая любовь ему влом. Заземление в его философии – это не про жизнь, а про смерть. Недаром на вечеринке у него в мастерской гости снова и снова мусолят метафору яблока: «мякоть-тело пока не сгниет, семечку не прорасти». Так что и с сексом, телесной любовью между мужчиной и женщиной, у героини ничего не выходит.

Последний, отчаянный виток в надежде все-таки укорениться и обрести смысл душа Леры предпринимает в картине, сосредоточившись

на том, что, собственно, и привело ее в этот мир, – на отношениях между родителями. Линия мамы-папы пунктиром тянется через весь фильм. Пролог: семья в машине; женщина выходит пописать и вдруг, как подорванная, несется прочь через лес, забыв про мужа и дочку. Потом выясняется, что это мать Леры (Юлия Марченко) – светлая юродивая с «космическими» инсайтами и неизбывной потребностью выйти в окно. В ней, безусловно, присутствует отблеск Вечности, но она совсем недееспособна. Лера цепляется за маму, законопачивает окна, чтобы та не вышла, торгует телом, чтобы ее прокормить, платит взятки врачам, чтобы отмазать мать от психушки, защищает от отца-алкоголика, который давно ушел из семьи, но ломится в дом все снова и снова, требуя от своих «девчонок» любви… В какой-то момент мама, несмотря на все старания Леры, умирает во сне. Точнее, Лере кажется, что она умерла. Лера в отчаянии, в истерике, в соплях и в слезах – мир рухнул. Но мама вдруг открывает глаза и, ласково посмеиваясь, рассказывает, что побывала в волшебном лесу. Этот лес как призрак прекрасной, несбыточной жизни неотступно манит ее с тех самых пор, как лет десять назад она попыталась сбежать от Леры и мужа. И тут до Леры доходит, что все, что есть в этом мире, включая и ее, Леру, маме не нужно.

Папа (Дариус Гумаускас), в очередной раз вышибив дверь, является пьяным, но размахивает уже не кулаками, а ксивой и пистолетом. И все внезапно встает на свои места. Социальная линия стыкуется наконец с семейной. Вот же оно: душа России в плену у насильника-государства. Она пытается освободиться, сбежать, он ее не пускает, и их губительная, испепеляющая взаимная нелюбовь и порождает то выжженное пространство, где жизнь – это смерть, все убито, а юной, народившейся душе просто не за что зацепиться, чтобы пустить корни и жить.

В финале, выслушав маму и поглядев на папу, который спьяну еще бубнит что-то отцовски-нежное, а протрезвев, озабочен только, на месте ли ксива и пушка, девочка Лера в порыве гнева решительно открывает маме окно: «Выходи!», а папе дверь: «Заходи, твори чего хочешь!»; выходит во двор и шагает на среднем плане перед трясущейся камерой, так что многоэтажки апокалиптически дрожат у нее за спиной. Финальный кадр – план сверху: колодец двора с поваленными деревьями. Ну нечем тут жить душе, так что мир сей заслуживает лишь одного – разрушения.

Если бы фильм «Герда» не был снят, его, наверное, следовало бы выдумать. По сути, Кудряшова в своей картине тасует привычную колоду символов и метафор российского, неофициозного, фестивального кино: сексплуатация как метафора разлуки души и тела; бытовая хтонь как намек, что жизнь здесь в лучшем случае болезнь, в худшем – смерть; мотив «побега-в-никуда», ибсеновское: «юность – это возмездие». Однако решительно, всерьез, без тени иронии, вознеся весь этот «компот» на уровень метафизики, «Герда» вольно или

«Герда»

невольно наводит зрителя на мысль: а может, именно душа, безнадежно застрявшая в позиции жертвы, и порождает вокруг себя всю эту безысходность?

Платон нам друг, безусловно, – но истина дороже. Душа, если всерьез рассматривать этот концепт, – то, что дает жизнь миру. А на уровне человека – та часть психики, которая отвечает за свободу, чувство единства с мирозданием, за творчество и любовь. И если душа ощущает себя потеряшкой, брошенкой, страдалицей, блуждающей в поисках, к чему бы ей прицепиться, – токов жизни от нее нет и толку от нее чуть.

Душа – это соль. А «если соль потеряет силу, то чем сделаешь ее соленой?». ◆

Тимур Алиев

БЕЛЫЕ ПЯТНА

«Другое имя»
Авторы сценария
Вета Гераськина, Лилит Акопян
Режиссер Вета Гераськина
Оператор Антон Громов
Художник Злата Калмина
В ролях: Светлана Ходченкова, Якоб Диль, Анастасия Цой, Катя Федина, Татьяна Ратникова
Studio Mao, Vega Film
Россия – Болгария
2021

Гостиничный номер в темных тонах. Спина героини – единственное, на чем останавливается взгляд. Она с кем-то говорит по видеосвязи:

– Почему мы не встретимся?

– Потому что я уехала.

– Когда ты вернешься?

– Пока сложно сказать. Но мы обязательно увидимся.

– А ты помнишь меня маленькой?

– Нет, не очень.

Диалог с пока неизвестной девушкой может иметь тысячу и одну интерпретацию. Но странным образом въедается в память и не отпускает. Одну из загадок полнометражного дебюта Веты Гераськиной «Другое имя» можно будет разгадать лишь к финалу.

Фильм с самого начала говорит вроде бы о тяжкой доле российских женщин, хотя не только – в фокусе изнуряющая не очень любимая) работа, нелюбовь, сложные детско-родительские отношения, вынужденная маскулинность и прочие вытекающие из этого последствия. С другой стороны, губительное колесо, внутри которого бежит, задыхаясь, главная героиня Лиза (Светлана Ходченкова – и актриса, и один из продюсеров проекта), можно спроецировать на женщину в любой стране мира

вне зависимости от состояния экономики и развития гражданского общества.

Лиза – утонченная женщина средних лет. У нее устойчивое финансовое положение, она обедает в ресторанах класса «люкс» и, в принципе, пребывает на верхнем этаже социального лифта. Впрочем, на светских вечеринках ее с мужем не встретишь. Супруг Петр (Якоб Диль) – обрусевший немец, говорящий на русском с легким акцентом, и состоятельный бизнесмен, владеющий шоколадной фабрикой, на удивление близок к народу. Собственный день рождения он предпочитает отпраздновать прямо на заводе с женой и коллегами.

Жизнь этих двоих не блещет яркими красками. Мир Лизы и Петра холоден и бездушен: Лиза старательно скрывает эмоции от посторонних глаз, Петр не обронит ни одного лишнего слова (кажется, его девиз по жизни «сдержанность и рационализм»). Возможно, в свободное от работы время эти двое могли бы ходить к психологу, будь это европейским авторским кино, например из Франции или Германии. Но здесь, в России, семьи не ходят к терапевту даже во вселенной «Содержанок»; к слову, минималистичный глянцевый интерьер дома героев будто бы перекочевал в дебют Гераськиной из сериальной вселенной Константина Богомолова.

Автор старается рассказывать историю последовательно, но то и дело перескакивает из мира суровой современности в сказочное пространство вне времени, состоящее из обрывков воспоминаний и сюрреалистичного перформанса в духе то ли Кирилла Серебренникова, то ли Александра Молочникова. Это отчасти объяснимо бэкграундом режиссера: Вета Гераськина – выпускница лаборатории Дмитрия Мамулии в Московской школе нового кино. Главная доктрина этого заведения – не просто дать человеку базовые знания о профессии, а научить его видеть и чувствовать ткань кино. С этой задачей Гераськина справляется на «отлично» – «Другое имя» словно соткано из разных нитей и полотен, каждый новый слой которых норовит перекрыть предыдущий.

Интересен и вневременной характер истории. С одной стороны, в пространстве кадра, выверенного и насыщенного деталями, вроде бы наши дни. Вот современные технологии, iPhone, кодовые замки и электроника в доме, обставленном по последнему слову техники. С другой – потертая униформа фабричных рабочих (ткань для которой будто купили в обход бухгалтерии на Черкизовском рынке), отсутствие автоматизированных систем на производстве, засилье ручного труда и другие артефакты совсем другой эпохи – как отголосок начала 1990-х (для полного соответствия не хватает разве что композиции American Boy группы «Комбинация», которая звучала бы из магнитофона в комнате отдыха). Система видеонаблюдения, что демонстрируется дважды по ходу повествования – на фабрике Петра и в его доме с минималистичными холодными интерьерами, – показывает героя как тотального фрика, помешанного на контроле, и в то же время отсылает к такой

же системе в банке «Николаевский», где работал Костя Громов – герой Александра Дьяченко из «Брата-2» Балабанова.

Впрочем, упрекать Гераськину за параллели по меньшей мере странно. Она выстраивает конструкт своего фильма максимально самобытно, понимая при этом, что ни одно произведение искусства не существует в вакууме. Опирается режиссер и на опыт собственной короткометражной работы «Последовательные сцены» (2015). В ней история любовного треугольника была разложена на отдельные, едва связанные друг с другом эпизоды. О характерах рассуждать некогда (формат короткого метра не очень-то позволяет), главное – продемонстрировать эпизодические эмоции, которые проникают зрителю под кожу и живут там вплоть до финала. С «Другим именем» ситуация та же, разве что внутренний мир героев все-таки демонтирован и разбит на составные элементы, словно паззл на тысячу деталей.

Появление третьего «игрока на поле» – загадочной девушки Ульяны с не менее таинственным прошлым – единственный момент в фильме, когда возникает некое подобие динамики. В остальном картина, следуя стандарту так называемого «медленного кино» в духе «Нашего времени» Карлоса Рейгадаса или «Человека с тележкой» Рамина Бахрани, не торопится с развитием событий. Как и короткометражка Гераськиной, ее полнометражный дебют – история созерцательная, которая нуждается в терпении и внимании заведомо подготовленного зрителя, способного на «труд понимания», как сказал бы Александр Сокуров.

Примечательно, что некоторое влияние мастера у Гераськиной можно отметить в коротком метре (иные эпизоды «Последовательных сцен» словно пропитались экзистенцией и напряжением «Другого неба» Дмитрия Мамулии). Однако в «Другом имени» связь едва улавливается, разве что изображение в отдельных моментах отсылает к «Преступному человеку» – снимал оба фильма один и тот же оператор Антон Громов. В сцене, где рядом с героем Якоба Диля бегают на газоне несколько элитных борзых, вспоминается и знаменитый зеленый газон «Фотоувеличения» Антониони.

В процессе развития сюжета – насыщенного деталями, но не событиями – множатся значимые белые пятна, вопросы о людях и судьбах страны, на которые режиссер не дает ответов. Магнетическая близость к героям (вторую половину фильма их показывают преимущественно крупным планом) должна, по идее, способствовать погружению в их внутренний мир, но главные тайны автор хранит до самого конца. Лиза и Петр – как инь и ян. Мир мета соединяется с миром рацио, будто две части единого целого, дополняющие друг друга. Правда, с течением времени диалектика вступает в противоречие со здравым смыслом, а цветовая гамма интерьеров – отталкивающая и отстраненная – сменится на яркие и теплые цвета.

Игра с цветовой гаммой, вторящей предметам интерьера и гардеробу персонажей, акценты на различных деталях, беспорядочно разбросанных в кадре, пока герои обмениваются обрывистыми и зачастую

«Другое имя», режиссер Вета Гераськина

едкими фразами, не идут на пользу повествованию – оно и без того сложно устроено, а на него сверху обрушивается масса красочной шелухи, придающая объем, но не умножающая смыслы. Примерно половину фильма зритель не знает даже имен главных героев, тем более не понимает, кто и кому кем именно приходится и в каких связях состоит. Однако волшебным образом Гераськина внедряет в подсознание зрителя устойчивое понимание масштаба грядущих событий – не иначе как новое русское кино научилось применять на практике парочку магических заклинаний.

При всей, скажем прямо, специфичности этого фильма нельзя не отметить изысканную самобытность повествования, к которой сложно подобрать более или менее подходящий референс или точку отсчета. Вероятно, компания Vega Film в лице продюсеров Катерины Михайловой и Константина Фама сделала ставку на поддержку неформатных дебютов. Их прошлая работа, дебют Марии Игнатенко «Город уснул», – о спящей России, блуждающей по дебрям подсознания. «Другое имя» не стилистически, а фигурально продолжает эту линию, рассказывая о России пробуждающейся, но еще не до конца осознающей себя в пространстве и времени.

Здесь людей разделяют и расстояния (Лиза и Ульяна половину хронометража созваниваются по видеосвязи), и непонимание (связать двух слов супружеская пара за ужином практически не в состоянии), и вынужденная, вымученная ложь Лизы – то ли во спасение, то ли от безысходности, сразу не разберешь. При этом, в отличие от дебюта Марии Игнатенко, работа Веты Гераськиной более зрительская. Плюс ко всему «Другое имя» – настоящий парад ярких актерских образов.

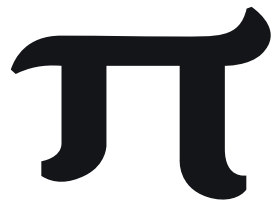
Светлана Ходченкова, звезда российского кино 2000-х и 2010-х, предстает в дебюте Гераськиной в нетипичном амплуа. Ее Лиза то скованная, то развязная, то надменная, то, наоборот, страдающая

под гнетом мужчины, то женственная, то вынужденно маскулинная (однозначно утверждать, кто в этой экранной семейной паре больше «мужик», решительно невозможно) – Ходченкова на протяжении всего действия многолика и многогранна; такой актрису в российском сегменте кино еще никто не видел. Ее образ прекрасно дополняет Якоб Диль – немец, родившийся в Париже, олицетворяющий синтез языков и культур (как и его персонаж в фильме), периодически заглядывающий в гости то к Александру Миндадзе («Милый Ханс, дорогой Петр»), то к Андрею Кончаловскому («Рай», «Грех»).

Их обоих зритель по большей части видит то сбоку, то со спины. Иногда актеров снимает ручная камера, будто стилизуя изображение под документальное кино, но грань реальности и вымысла Гераськина все-таки не переходит, оставаясь в пространстве художественного, вымышленного мира. Главной звездой «Другого имени» становится Ульяна (зажигательная и в то же время нежная дебютантка Катя Федина; «Другое имя» – ее полнометражный дебют, ранее девушку можно было увидеть в сериале Романа Волобуева «Просто представь, что мы знаем»), которая буквально вламывается в гармоничный, пусть и мрачный мир Лизы и Петра, подселяясь в их дом. «А почему у вас не было детей?» – демонстрирует она свою бестактность на первом же совместном ужине. Глянцевая патетика высшего общества вступает в противоречие с простой русской душой – потерянной, недолюбленной, непринятой и непонятой. Центральная идея ленты – стремление к принятию и воссоединению, к которому идет семимильными шагами Ульяна. Правда, за благостными помыслами скрывается еще один слой разрушительных тайн.

«Другое имя» в системе координат российского авторского кино – словно геометрия Лобачевского в мире, где большинство живет по законам Евклида. Вступая в кардинальные противоречия, вселенная Гераськиной, возможно, не до конца будет ясна большинству. Но, право слово, она и не должна – ее параллельные прямые пересекаются, и точка.

Да, по соседству с ложью здесь живет надежда на светлое будущее, между строк проскальзывает театральщина в замкнутых пространствах, а люди носят маски и для всех вокруг это – норма вещей. Есть даже красная комната с мягкими отсылками (нет, не к «Пятидесяти оттенкам серого», а к «Твин Пикс») и небольшие аллюзии на фактурную манерность Ренаты Литвиновой в антураже «Северного ветра». Эти множественные миры и составляют ткань «Другого имени», рождая новую вселенную неординарного, пусть и шероховатого, дебюта. ◆



PODPISNIE.RU

Даниил Ляхович

ДИСТАНЦИЯ

«На близком расстоянии»
Авторы сценария Антон Яруш, Григорий Добрыгин
Режиссер Григорий Добрыгин
Оператор Ксения Середа
Художник Андрей Понкратов
Композитор Игорь Вдовин
В ролях: Ксения Раппопорт, Нурбол Уулу Кайратбек, Петр Рыков, Виктория Мирошниченко, Айтунук Зулпукарова, Никита Таддеи, Олег Глушков и другие
Mind The Gap
Россия – Литва
2021

«На близком расстоянии», вторая картина Григория Добрыгина, снятая в нарочито минималистской манере, методично и хирургически точно выносит приговор ковидной реальности и вглядывается в лики одиночества и лицемерной благотворительности.

Одинокая и уставшая от жизни актриса Инга (Ксения Раппопорт) встречает у двери своей квартиры курьера-казаха (Нурбол Уулу Кайратбек), притворившегося не то мертвым, не то больным. Актриса оказалась еще и человеком, проявив к мигранту сочувствие: она оставляет его у себя в квартире, якобы занимается его лечением и снимает все происходящее на камеру, выкладывая в соцсети, а затем бодро раздает интервью, наращивая свой социальный капитал.

В этой нехитрой завязке режиссер, однако, затягивает в тугой узел сразу несколько тем, главные из которых – экзистенциальное одиночество, отношения копии и оригинала, реальности и ее симулякров. Героиня Ксении Раппопорт болезненно переживает творческий застой и семейный кризис: с мужем она, по-видимому (прямо об этом не говорится), развелась, а с сыном – благополучным и в то же время искренним подрост-

ком – отношения не клеятся, так как тот видит, что мать ведет себя фальшиво. Инга только притворяется иностранкой, пытаясь говорить с парнем на итальянском, но он сам переходит на русский. Притворство – ее устоявшийся паттерн поведения, способ выживания в мире, где спектакль – закон жизни.

Тема границ, в том числе языковых, – одна из центральных в картине. На разных языках говорят Инга и живущий в ее квартире гастарбайтер: они общаются лишь записками да языком жестов, при этом каждый их них замкнут в собственном информационном пузыре: пухлощекий курьер браво танцует под казахский хип-хоп, тогда как международно известная актриса вовсю раскручивает саму себя в соцсетях – напоказ она заботится о мигранте, подогревая интерес к собственной персоне. В мире постправды и всепроникающей медийности имитация доброты – лучший и наиболее ликвидный товар. Эти миры не соприкасаются один с другим, оставаясь равнодушными, хоть и демонстрируют ложный интерес.

Поэтому молчаливое и гротескно дистанционное существование в ослепительно белой квартире актрисы и мигранта – представителей самого видимого и, наоборот, незримого слоев общества – не более чем контракт, спектакль. Он демонстрирует свою покорность, она – милосердие. Но на самом деле каждый эгоистически преследует свои цели: актриса хочет развлечься и поднять социальный капитал, а гастарбайтер – выжить и помочь семье.

При этом границы между классами непроницаемы, а существование каждого внутри отведенного пузыря строго регламентировано. Курьер живет в отдельной комнате, за запертой дверью, и даже на розетках в его комнате установлены накладки – чтобы не портил дорогое имущество успешной кинодивы. В этой стерильности и склизкой круговерти повседневности – явная ирония Добрыгина над современностью, а коронавирус – лишь повод поговорить о социальном и экзистенциальном.

Режиссер троллит и самодовольную, вполне обуржуазившуюся артсреду, совершенно потерявшую ориентиры в мире. Среда эта, персонифицированная героиней Ксении Раппопорт, молчаливо страдает, живя в комфортной тюрьме. От скуки она решает проявить свою доброту к «маленькому» и чужому человеку – ну чтобы не отставать от «духа времени», быть в тренде заботы белых и благополучных о не вполне белых и не очень благополучных. Добрыгин безжалостно расправляется с этой имитацией добра, которое кричит о своей значимости в экранной реальности, занимаясь не чем иным, как умножением сущностей. В финале благообразная актриса остается в дурах – во всех смыслах – и в изумлении от собственного бессилия и иррациональности жизни.

Как кажется, режиссер снимает грубую, даже сатирическую версию «трилогии отчуждения» Антониони. Только в мире Добрыгина не пресыщенная жизнью итальянская богема: успешные и довольные собой сталкиваются с неуспешными, но хитрыми. Герои «На близком

«На близком расстоянии», режиссер Григорий Добрыгин

расстоянии» изначально не собираются понимать друг друга, принимая при этом правила разыгрываемого социального спектакля. Они лишь марионетки, бессловесные участники цифровой реальности, создающие свои экранные копии и испытывающие от этого мимолетную радость, сменяющуюся беспричинной, вакуумной тоской.

Белый защитный костюм становится для Инги чем-то вроде театрального реквизита – формой без содержания, пустой декорацией для громогласных сторис в инстаграме. Единственное, на что оказывается способна героиня, вконец потерявшая… нет, не стыд, а собственную идентичность, – розыгрыш дешевого и пошловатого в своей сути спектакля на радость подписчикам.

Жажда внимания – неотъемлемая часть актерской профессии – оказывается у Добрыгина возведенной в абсолют: изголодавшийся по подлинности в безлюбовном мире человек бежит в экранную реальность в надежде обрести любовь там. Но обретает лишь кратковременные восторг публики и утешение для самолюбия – последней пилюли, услаждающей неотвратимую горечь одиночества.

Еще одна тема границ, делающая вторую картину Добрыгина оригинальным и радикальным по форме жестом, – рефлексия по поводу границ актерской профессии. В мире фильма профессиональная и обласканная наградами актриса Ксения Раппопорт (совершенно замечательная в своей роли) и непрофессиональный актер Нурбол Уулу Кайратбек равны своим социальным ролям в реальности. В этом удвоении особая ирония режиссера: в пространстве коллективного спектакля совершенно не важно, существуешь ты в кадре по законам профессии или попадаешь туда как типаж. Оба пути равноценны и равноудалены от правды.

Раппопорт в картине Добрыгина – это актриса в квадрате – в самом буквальном смысле, потому что она – актриса, играющая роль актрисы

«На близком расстоянии»

и прикидывающаяся той, кем не является на самом деле. Кажется, от навязчивых повторов голова может пойти кругом, но разве не это происходит со всеми нами – зрителями и невольными участниками ковидных времен, которые в условиях переизбытка информации не в состоянии ответить на главный в своей жизни вопрос: «Кто я?» И еще: «Чего я в самом деле хочу? И чему, собственно, меня научил коронавирус?» Ответы на эти горькие, но так необходимые вопросы не находит и героиня фильма, оставаясь к финалу растерянной, столь же ненужной никому, как и в начале, если только не выступает в какой-нибудь полезной для окружающих роли. Например, в роли показушной благотворительницы для молчаливых гостей России из Центральной Азии.

«На близком расстоянии» оказалась одной из наиболее нетривиальных в плане киноязыка картин среди всех участников «Кинотавра». Снятая статичными длинными и почти безмолвными планами в духе Брессона и Каурисмяки, она становится не тяжеловесной рефлексией о вечных экзистенциальных вопросах, а «бесконечной шуткой», безбашенным трипом и сатирой на само время. Бесконечно длящееся и изматывающее своей однообразной длительностью всех независимо от социального положения. Вот только фиксирует фильм не работу времени, а имитацию этой работы. В мире, где власть принадлежит экрану, реальные категории времени уже не нужны. Их легко можно отменить или сделать частью той же цивилизации спектакля. Пусть будет так. Только на близком расстоянии человек человеку – фейк и ресурс. Такова формула ковидного времени от Григория Добрыгина. ◆

Нина Цыркун

RECYCLE

«Краш»
Авторы сценария, режиссеры Олег Пресняков, Владимир Пресняков
Оператор Андрей Найденов
Художник Наталия Султанова
В ролях: Равшана Куркова, Макар Запорожский, Валентина Мазунина, Юрий Чурсин, Зоя Кайдановская, Мария Шукшина, Елена Валюшкина, Наталья Бочкарева, Мария Кравченко, Анна Андрусенко, Павел Акимкин, Роман Радов, Юлия Ильина, Марк Эдельштейн, Максим Важов и другие
Видеосервис START
Россия
2020/2021

Героиня фильма «Краш» (раньше он назывался «Храни меня, мой инстаграм») говорит, что попросила школьного информатика почистить ее Мас – он ломится от переизбытка фотографий.

Чувствуете, как словам сегодня становится тесно, но не за счет мыслей, как было у Некрасова в «Подражании Шиллеру», а за счет картинок. Твиттер ограничивает число слов до канонического числа знаков, ток-шоу превращаются в бесконечный ор, за которым не расслышать слов, а видишь только искаженные ненавистью физиономии; открой инстаграм – и встретишь бесконечную череду девиц в купальниках… Агрессивное наращивание визуальности и в художественной, и в общественной сфере вызывает усталость от избыточной, доминирующей зрительности и соответственно признаки ответной реакции на этот феномен. Вроде новой социальной сети Clubhouse, внутри которой пользователи могут общаться только голосом. А в кино это, конечно, американский мамбкор, превращающий фильм в аудиороман, который служит своеобразным сеансом психотерапии, построенным на проговаривании вслух чувств и эмоций в самых неожиданных ситуациях и жанрах. Звук ведь вообще пришел в кино именно для оживления картинки, со временем послужив раздвижению границ

внутрикадрового пространства, дополнению и даже замене ви́дения экранной действительности слышанием, то есть реабилитации слова и создания не имитационной живости, а подлинной жизненности. И кому, как не драматургам-филологам, продолжить эту культурную миссию, в нашем случае братьям Олегу и Владимиру Пресняковым, которые вместе с коллегами первого поколения «новой драмы» считаются провозвестниками ее экспансии в российское кино.

В начале тысячелетия в него пришла новая волна, которую можно обозначить как оп-арт. «В движении» (2002) Филиппа Янковского или «Гололед» (2003) Михаила Брашинского создавали такую репрезентативную систему, которой свойственно выдавать эффекты оптической реальности за эффекты реального и вовлекать субъекта-зрителя в качестве фигуранта процесса репрезентации, а не внутриэкранного действия. Это процесс формирования жизнетворных, основанных на универсальных эротических импульсах эмоций, по принципу которого строится качественная реклама с ее апробированной действенностью. И как стихийная реакция на это явление появляются «Постельные сцены» (2003) Кирилла Серебренникова, экранизировавшего пьесу братьев Пресняковых, а следом его же «Изображая жертву» (2006) по их же сценарию. В том же 2006 году выходит «Эйфория» Ивана Вырыпаева, а в 2009-м – «Волчок» Василия Сигарева.

Кто-то из театральных критиков заметил, что лучше всего спектакли по пьесам новодрамовцев получались, когда их ставили на сцене не театральные режиссеры, а сами драматурги. Следуя этому негласному правилу, братья Пресняковы дебютировали в режиссуре «Крашем». Не случайно в титрах значится, что фильм снят под эгидой Минкульта, а также «при поддержке высших сил», в роли которых, по-видимому, выступают мастера художественного слова – Иосиф Бродский и Антон Чехов. Портрет-граффити Бродского открывает фильм – его изображение остервенело затирает на стене школьного здания охранница Алевтина (Валентина Мазунина). Мало того, именно в веб-семинар (обучение ведется на удаленке – действие происходит во время пандемийного локаута) по современной поэзии, посвященный его творчеству, вламывается некий привет из современности, который запускает детективную историю картины. А тень Чехова появляется в виде травестированной реинкарнации – вышедшего на пенсию доктора Эмиля Анатольевича (Роман Радов) с бородой, в длиннополом пальто-крылатке, в очках и с тростью; доктор внезапно вмешивается в течение событий и превращает трагедию двух убийств в комедию. Антон Павлович, как известно, сочинял пьесы-комедии, которые, правда, никому не удается поставить на сцене как таковые.

Чеховская тема входит в драматургию Пресняковых не только на уровне отсылок, но и на уровне жанровой системы. Пьесы Чехова не подчинялись однозначным жанровым определениям. «Краш» называют черной комедией, но, на мой взгляд, это скорее водевиль в трех актах с прологом, эпилогом и дивертисментом, в котором подростки

Саша Хорош (Юлия Ильина) и Мистер Дюки (Марк Эдельштейн) планируют «поставить жирный крест» на взрослых за «утилизацию» их душ. Легкий водевильный характер придает фильму фигура реликтового гармониста Хот-Дога (Павел Акимкин) в шапке-ушанке, комментирующего действие и время от времени получающего пинки в духе немой комической. Герои ведут себя строго в соответствии с принятой ролью и в ее рамках. Охранница следит за территорией, стирает граффити со стены и конфискует (в свою пользу) сигареты у курившей школьницы: «Что за радость курить на территории школы! Вышла бы за забор и делай что хочешь!» Директриса пафосно произносит прочувственные речи («Кто нас всем этим заразил!.. Ведь всё на продажу!»), а представительница власти Галя более всего озабочена сохранением

«Краш», режиссеры Олег Пресняков, Владимир Пресняков

имиджа и демонстрацией видимости жизнедеятельности, явно напоказ декларируя: «Сейчас ведь все только и ждут, когда чиновник оступится, чтобы хайпануть!» Пожарный (Максим Важов) присутствует в качестве озабоченного отца дочери, ставшей, по его мнению, жертвой вебинара по Бродскому, а ушлая родительница ее одноклассника Снежана Георгиевна (Мария Кравченко) на всякий случай снимает на телефон все, что видит.

В открывающих картину титрах сказано, что она снята без единой склейки, и это наводит на сравнение с самым знаменитым однокадровым российским фильмом – «Русским ковчегом» Александра Сокурова, в чем, конечно, нельзя не уловить свойственной авторам «Краша» иронии. В отличие от благообразной атмосферы Эрмитажа начала 1700-х годов, здесь типовая бесцветная обстановка современного школьного здания. Действительно, оператор Андрей Найденов без монтажных стыков совершает переход из одного пространства в другое в одном кадре – с территории школы в библиотеку, бассейн, холл, актовый зал,

фиксируя фрагменты разношерстных частных жизней, сцементированных семейными отношениями.

Авторы фильма привнесли на экран основные приемы, методы и принципы «новой драмы», сочетая натурализм с гротескным вовлечением обрывков литературных текстов и цитат, даже с пафосной декламацией стихов в быстром темпе ролевого экшна. Классика, как правило, знакомая зрителю по школьной программе, выполняет роль коммуникационного кода, доступного представителям разных эпох, и оптического прицела для анализа современности, чему способствуют еще и многочисленные фразы и мемы, знакомые по общению в соцсетях, или рэп, которым муж директрисы Жора (Макар Запорожский)

«Краш»

объясняется в любви жене Лайме (Равшана Куркова), надеясь наладить распавшиеся отношения. Авторы используют и апробированную систему подсказок. К примеру, фильму не случайно предпосылается титр «От ребят, придумавших “Изображая жертву”» – этого иронического парафраза шекспировского «Гамлета». В «Краше» тоже есть отсылка к Шекспиру, на которую указывает Жора, застав забальзаковского возраста представительниц разных городских департаментов – Галю, Нину и Элю (Наталья Бочкарева, Елена Валюшкина, Мария Шукшина) в школьной библиотеке, где дамы беседуют о личном и общественном, попивая вискарь и попутно с теплотой вспоминая советские школьные фильмы. «Кто вы?» – спрашивает Жора (то ли ведьмы из «Макбета», то ли три сестры) и дурашливо цитирует: «В Москву, в Москву!»

С этой знаменитой фразой рифмуется монолог главной героини фильма, директрисы Лаймы Олеговны: «Уехать! Насладиться одним днем свободы! А потом можно со скалы!» Рискуя переборщить, могу допустить, что и подчеркнуто бытовой сквозной мотив – быть или не быть на территории школы передвижной продовольственной

лавке – это пародийное обыгрывание судьбы вишневого сада. А приветствие в последнем акте ветерана труда – доктора – от имени официальных лиц напоминает ситуацию с чествованием Чехова по поводу двадцатипятилетия его литературной деятельности после премьеры «Вишневого сада» в Московском художественном театре. По воспоминаниям Станиславского, один из литераторов начал свою речь почти теми же словами, какими Гаев (а его прототипом послужило тоже официальное лицо – член правления банка в Калуге) приветствует старый шкаф в первом акте: «Дорогой и многоуважаемый… (вместо слова «шкаф» литератор вставил имя Антона Павловича)… приветствуя вас» и т.д.: «Антон Павлович покосился на меня – исполнителя Гаева, и коварная улыбка пробежала по его губам».

Не обошлись Пресняковы и без своего постоянного архетипического мотива – воскрешения из мертвых. Убийства совершаются либо из сугубо прагматичной цели, либо по совершенно нелепой причине. Информатик Игорь (Юрий Чурсин) поплатился за то, что, пользуясь своими профессиональными навыками, подстроил диверсию, чтобы обеспечить своей жене Симе (Зоя Кайдановская) площадку для передвижной торговой точки. А восторженная учительница литературы Алиса Геннадьевна (Анна Андрусенко) – за любовь к Бродскому, в стихах которого директриса видит неточные рифмы. И само убийство, и особенно воскрешение в обоих случаях максимально обытовлены, и никто вроде не озабочен тем, чтобы отнестись к этим событиям как-то серьезно.

Вот и финал выглядит по-водевильному легким, в варианте «поцелуя в диафрагму», переходящего к волшебно возвратившемуся на фасад школы граффити Бродского, меланхолично взирающего на нашу суету сует и всяческую суету из вечности. Что ему сделается… ◆

Евгений Майзель

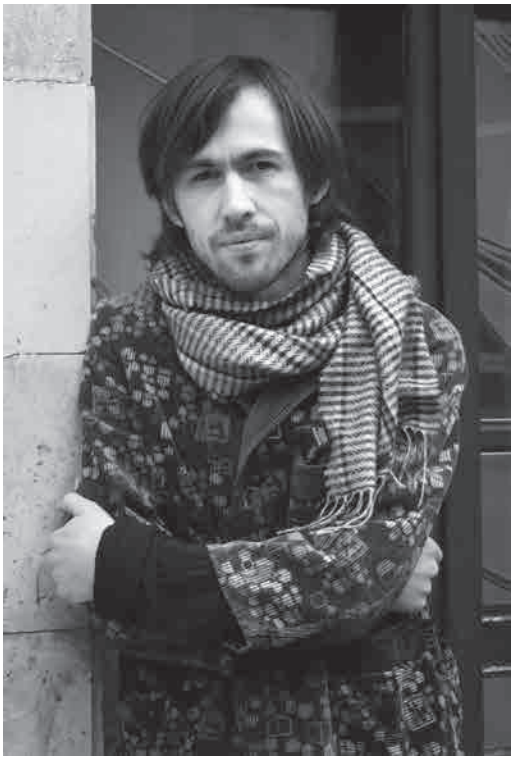
ТЕАТР РАСКРЫВАЕТСЯ

«Рапана»
Автор сценария, режиссер Виталий Суслин
Оператор Алексей Мищиха
В ролях: Вячеслав Гардер, Елена Шанина, Татьяна Алтынник, Дарья Ворохобко, Михаил Мальцев, Александр Карнаушкин, Наталья Пантелеева, Юрий Рипях, Денис Кулиничев, Фотис Келепурис
Doka film
Россия
2021

1

Главный герой «Рапаны» – театральный актер Юрий (Вячеслав Гардер, эпизодически появлявшийся в двух предыдущих фильмах Суслина – «Седьмом пробеге по контуру земного шара» и «Папье-маше»). На репетиции «Лира», играя шута, Юрий наотрез отказывается преподнести королю муляж экскрементов, как того требует молодой румяный режиссер, сын «знаешь кого», только что назначенный в театр по блату: этот символический жест, по мнению актера, невозможен, потому что «шут жалеет короля»[1]. Обсуждать тонкости шекспировского текста, впрочем, никто не собирается. Директор театра предъявляет актеру ультиматум (или ты делаешь, что тебе говорят, или выметайся), в ответ Юрий хлопает дверью. Его дальнейшие странствия в нелепом сценическом костюме театрализуют и без того достаточно карнавальную реальность. Скрытую эксцентрику мы могли ощутить еще до начала репетиции, утром, когда Юрий пожаловался жене, что в его ухо проник таракан (и задним числом эту историю можно принять за попытку вжиться в роль шута, для которого такие речи естественны). Далее странности, испытывающие камерный реализм на его способность выдержать сценические условности, не ослабевают. Кроме похождений

1.
К слову, вопрос, прав ли Юрий в своей трактовке Шекспира (и учитывает ли ее неоднозначность режиссер), далеко не так прост, как может показаться исходя из логики рассказа (честный актер, дескать, сопротивляется произволу бездарного «хозяина жизни»), и заслуживает отдельного обсуждения, к которому, вероятно, еще имеет смысл вернуться при случае, но – за пределами этой статьи.



Виталий Суслин

Юрия в фильме есть сюжетная линия его матери, тоже связанная с театром, но с театром прошлого – теней и воспоминаний. Когда-то ведущая театральная актриса (Елена Шанина), теперь она целыми днями смотрит по телевизору корриду, осушает один бокал красного за другим и терроризирует Юру телефонными звонками в любое время дня и ночи, бесцеремонно пользуясь сыновьим долготерпением.

2

Сумма эпизодов, составляющих «Рапану», не столько формирует единый сюжет, пронизанный легко узнаваемой телеологической конструкцией (неуклонным и логически предугадываемым движением повествования от начала к концу), сколько предлагает серию почти самостоятельных отдельных эпизодов. Все они, однако, на разные лады обыгрывают тему дискоммуникаций, вследствие которой между людьми возникают недоразумения, постепенно достигающие к финалу трагического градуса. Легко заметить, что отношения всех со всеми (мужа и жены, сына и матери, коллег по работе и так далее) оставляют желать лучшего. Даже если герои сожительствуют или приятельствуют, они едва ли хорошо друг друга слышат (впрочем, иногда – когда исходные интересы несовместимы – это бывает даже к лучшему). Самая «теплая», казалось бы, сцена – посиделки Юрия в день его рождения с вахтером дядей Сашей (в исполнении еще одного известного московского актера и тоже, как и Шанина, ленкомовца – Александра Карнаушкина, сыгравшего в предыдущем фильме Суслина одну из лучших своих ролей) – и та в конечном счете обнаруживает не духовную близость персонажей, а скорее комфортный мир представлений одного из них (дяди Саши), над которыми, при всем их мужском пафосе, режиссер очевидно иронизирует.

Таким образом, мир «Рапаны» населен сомнамбулами (на что указывает и название фильма), невосприимчивыми к сигналам извне помимо тех, к которым они привыкли. Следствием же этой монадической замкнутости и постоянной дискоммуникации становится тотальное чувство обманутости, разделяемое большинством действующих лиц. Глубоко разочарована итогами своей жизни владелица ракушки-рапаны – мать героя. Безрадостна и его жена – когда-то она мечтала стать балериной, а теперь ухаживает за чужими ногтями и живет с мужчиной, к ней охладевшим. Плачет юная абитуриентка,

пришедшая к великой актрисе сдать вступительный экзамен и, возможно, впервые в жизни по дороге назад осознавшая, что условие опыта не совпадает с его содержанием. В обстановке обмана, давно ставшего привычным, обитает дядя Саша, этот классический тип российского обывателя, выработавший личную систему взглядов в ответ на наблюдаемый «иллюзионизм». Что до Юрия, то он встретил свой день рождения на улице (надо ли объяснять, что значит для актера уйти из театра?) и теперь с интересом обнаруживает, что она (как и Красная площадь и метрополитен) – место ежедневного обитания и самовыражения многих его коллег по сценическому искусству.

Помимо индивидуального разочарования практически все действующие лица стабильно ощущают подмену того, с чем им приходится иметь дело. Жизнь настойчиво учит их, что вещи никогда не бывают такими, какими кажутся. «Ты мечтаешь о театре? Ты не знаешь, что такое театр», – внушает девушке некогда великая актриса, и, несмотря на иронический характер эпизода и некоторую шаблонность и ситуации, и сентенции, мудрость, заложенная в ней, неопровержима. Реальность в «Рапане» – это среда, где ракушка служит пепельницей, балерина – мастером маникюра, где вместо бенефисов тебя ждет домашний запой, а вместо репетиций – баранка таксиста. Депрессивные мотивы у Виталия Суслина отчетливо звучали и раньше, но обычно списывались на сельскую разруху. Теперь же отступать некуда: кругом Москва, пространство отчуждения и тихих, горьких драм, разыгрываемых в одиночестве.

3

К своему третьему полному метру Виталий Суслин («Дефиле», «Голова два уха», «Седьмой пробег по контуру земного шара») превратился в пусть неофициального, но несомненно главного в отечественном кино смотрящего за русской провинцией. Четвертый фильм, «Папьемаше» (2020), с легкостью подтвердил и закрепил этот почетный статус. Немудрено, что, увидев пятую картину Суслина, «Рапану», поклонники и просто знатоки работ этого режиссера будут сильно удивлены. А кто-то и разочарован.

Вырастив своего зрителя и приучив его к своей страшненькой и все-таки прекрасной родине, населенной наивными и мудрыми идиотами, в пятом полном метре Суслин предстает как будто изменившимся почти до неузнаваемости (хоть и с сохранением базовых установок). Крутой поворот относительно прежних координат происходит в «Рапане» сразу на многих уровнях. Из деревенской местности действие переносится в город, и не просто в город, а в столицу; сюжеты понятные и простые режиссер меняет на сложные; социальный гуманизм, ранее не стеснявший его авторские амбиции, уступает место жесткому абсурду; наконец, наше внимание с маленького человека и его финансовых бед переключается на трактовку «Короля Лира» и на вопросы, однозначных и заведомых ответов не имеющие.

«Рапана», режиссер Виталий Суслин

Еще Клемент Гринберг писал, что реализм/натурализм обычно маскирует среду, как бы пряча собственную искусность, в то время как модернизм акцентирует на ней внимание. Без особой демонстративности Суслин в «Рапане» все же несколько отходит от привычного реалистического регистра, сознательно предпочитая ему сдержанную условность, пренебрегающую надежным правдоподобием. Мы можем уловить ее, например, в сценах корриды (когда всякий раз в поле нашего зрения почему-то оказываются именно поверженные тореадоры) или в эпизоде знакомства с уличной проституткой/скрипачкой в коктейльном/вечернем платье, голосующую где-то на обочине Садового кольца. Но главным «лоббистом» всей этой театрализации выступает, несомненно, сам Юрий в своем шутовском статусе, отсылающем к образам великих дураков в диапазоне от Кихота до Мышкина.

Напомню, что шут Лира (созданный, как считается, под влиянием «Похвалы глупости» Эразма) – один из самых грандиозных остряков в мировой культуре. И возможно, первый (не только в творчестве «великого барда», но и в европейской литературе), кто не просто высмеивает себя и окружающих, но попутно глубоко рефлексирует происходящее и фактически открывает жанр радикального острополитического стендапа. Само обращение к этому ключевому образу требует от нас внимания к нюансам, даже если контекст выглядит совсем иным. Действительно, в отличие от шекспировского дурака, шут Суслина не наделен ни остроумием комика, ни глубиной идиота, ни харизмой блаженного, «святого человека». К шести видам дураков, тщательно описанных Робертом Арминoм[2] в его бессмертном труде Fool Upon Fool (1600), Суслин присовокупляет дурака молчащего, невеселого и в каком-то смысле среднестатистического (что логично,

2. Роберт Армин (1563–1615) – актер, драматург, писатель, первый исполнитель роли шута в «Лире», чьи импровизации были внесены Шекспиром в текст пьесы.

«Рапана»

поскольку актер Юрий тоже, как мы помним, «средний» – по мнению матери и, кажется, руководства театра тоже). Тем не менее вопросы, возникшие перед ним, сложнее тех, что стояли перед дураком Лира, всего лишь неспособным равнодушно наблюдать, как его обезумевший хозяин добровольно раздает свое имущество и де-факто лишается власти. И эти новые вопросы – при помощи глубокомысленного финала, над которым зрителю еще придется поломать голову, – режиссер переадресует нам.

Отказавшись от слишком уверенных приемов из арсенала собственной фильмографии, избегая протоптанных троп и слишком изученных аналогий, подбираясь к нашему сознанию окольными, но верными путями, Виталий Суслин снял фильм, в котором спрашивает нас о природе и границах театра. И похоже, застает врасплох. Естественно, что это чувство может не понравиться части его поклонников, недоумевать не привыкшей. И все-таки: можно ли уйти из театра? Окружающая нас жизнь – это еще театр или уже нет? И наконец, главный вопрос: знаем ли мы, что такое театр? ◆

Максим Селезнёв

ПОТУСТОРОННЯЯ РУСЬ

«Обходные пути»
Автор сценария, режиссер Екатерина Селенкина
Оператор Алексей Курбатов
Художник Дарья Литвинова
В роли: Владимир Надеин
Dutch Mountain Film, Nadein Vladimir
Россия – Нидерланды
2021

Внутри картинки что-то спрятано.

Такая односложная аннотация к «Обходным путям» длиною в полстроки может показаться иронией или дурацким каламбуром. Ведь на фабульном уровне фильм посвящен рутине закладчика, молодого парня в буквальном смысле прячущего товар в сгибах городского ландшафта, в фотоснимках, в координатах интернет-карты. Именно его рабочие маршруты управляют монтажом фильма, сшивают воедино разрозненные локации спальных районов Москвы – в действительности дистанцированные друг от друга, в кадре они соединяются в идеальную цельную панораму. Окраина к окраине.

Но нет, в тех же кадрах таится и подрагивает что-то помимо вечной поэтики микрорайонов рая. Что-то привычное в контексте совершенно иных пейзажей, в перевернутых мирах на другом полушарии планеты – в видовом или структурном кино США и Канады, центральных регионах Квебека или суицидальных ландшафтах Калифорнии. Джеймс Беннинг[1] был одним из первых зрителей «Обходных путей», отсматривавших еще черновые материалы, – факт, из которого, впрочем, не стоит делать поспешных выводов. Да, камера Алексея Курбатова, подобно аппарату американского режиссера, терпелива и чувствительна к переливам видимого/

1. Классик американского экспериментального кино, автор фильма Landscape Suicide (1987).

невидимого: вместе с ней мы всматриваемся в натюрморт двора или полузаброшенной локации, в почти неподвижной картинке, слегка побеспокоенной шагами редких прохожих, что-то неуловимо меняется, происходит событие, но мы раз за разом упускаем мгновение перехода, осознаем лишь последствие – круги расходятся по воде неработающего фонтана. Но не в пример многим экспериментальным фильмам «Обходные пути» – сюжетное кино, крайне драматичное, несмотря на всю кажущуюся неподвижность, наполненное событиями и даже оглушающей кульминацией, которая, впрочем, тоже выразится не в действии, но в его отсутствии, растворении фигуры в урбанистическом ландшафте.

В нарративной ситуации ключевой структурный элемент фильма трансформируется почти в детективный вопрос: кому принадлежит взгляд, которым мы видим «Обходные пути»? Как будто очевидный ответ подсказывает вступительная сцена – картинка из аналога Google Maps, ракурс в которой сперва опрокинут вниз, так что мы наблюдаем макушку человека, осуществляющего съемку панорамного кадра, – это оператор, или зритель, или герой. Одним словом, стандартная точка входа в фильм и идентификации. Центральный персонаж, тот самый кладмен, продолжает листать изображения города, сменяющиеся под характерные щелчки нажатия кнопок мыши, именно он проводит нас по основным маршрутам «Обходных путей», следы его действий мы наблюдаем затем, когда уже другие люди ищут закладки. Экосистема поступков и последствий хоть и скрытная, погруженная на уровень dark web, но достаточно ясная, поддающаяся визуализации. И все же что-то мешает до конца соотнести взгляд камеры исключительно с перемещениями героя. Даже оставив в стороне финальный сегмент фильма, подвох можно заметить еще раньше. В одной из сцен в середине картины мы снова со стороны наблюдаем за тем, как кладмен прячет груз, взаимодействует с локацией и покидает ее, после чего ракурс слегка меняется, и от струящейся кинопленки нас выталкивают к статичной фотографии, чья-то рука в редакторе наносит поверх нее крестик, обозначая точку для поиска. Герой, только что присутствовавший внутри кадра, вдруг переносится по ту сторону экрана и манипулирует картинкой как оператор, как фотограф. Эта расщепленная позиция, возникновение двойника персонажа наталкивает на очевидную мысль. Если он рассматривает фотографию, лишенную присутствия людей, то кто смотрел на этот пейзаж, когда он находился внутри кадра? Только ли зритель?

Ключевой аспект работы кладовщика – оставаться невидимым. А потому кинофильм о кладовщике в каком-то смысле оксюморон – изображение того, что обязано оставаться незаметным. Подглядеть за ним хотело бы много глаз. Так, в одной из сцен подозрительное поведение замечает парень через провал окна одной из панелек, бросаясь вдогонку, – отыгрывается обыденный сюжет современного города. Но отстраненная манера съемки, служебная нейтральность кадра

«Обходные пути», режиссер Екатерина Селенкина

вызывают и другие ассоциации с более системным вуайеризмом – с камерами наблюдения, большим паноптикумом мегаполиса. Та же упомянутая технология Google Maps – производное большой корпорации, инструмент надзора и каталогизации в том числе случайных городских происшествий. В одном из фрагментов мы увидим машину полиции, рядом с которой люди в форме допрашивают нескольких подростков, чьи лица по правилам сервиса замазаны, – любопытно, перед нами реконструированная специально для фильма ситуация или часть реального фотоландшафта? Окошко мессенджера, через которое главный герой общается с координатором и поставщиком товара, также вызывает подозрения в присутствии постороннего взгляда – не читает ли в тот же самый момент сообщения из анонимного чата не только зритель, но и кто-то лишний? Это из-за его неявного присутствия мы больше не увидим нашего героя в последней части фильма? И все же, сколь ни придавливала бы наши чувства обыденная московская паранойя, даже это не дает окончательного ответа на главный вопрос фильма. Взгляд не принадлежит целиком ни ментам на вокзале, какими бы всесильными они себя ни ощущали, ни каскадерской бригаде «Спецназ», проводящей облаву на рейве, за которой столь же остраненно – как свидетель, как соучастник, как стукач, а вместе с тем как посторонний – наблюдает киноаппарат.

Когда на рейве опустеет, когда бесследно исчезнет, то ли спрятавшись, а то ли пропав, кладовщик, в финальном кадре останутся они – десятки стеклянных зрачков, все это время наблюдавших с панельных многоэтажек. Зрачков, все это время смотревших фильм «Обходные пути»? Здесь стоит указать на самое парадоксальное и спорное решение Селенкиной – снимать эту историю на 16-*мм* пленку. Будто бы совершенно не попадая в контекст, лишая изображение аутентичности, обвалакивая локации красотой и отпечатком прежних десятилетий.

«Обходные пути»

Разве сказка о закладчике и спальных районах 2021 года не предполагает иной, цифровой картинки? Возможно. Но из этой технической вольности, будто бы никак внятно не обоснованной, как раз случается то особенное дистанцирование, безразличие здешних видов. Камера Aaton изображает блоки домов ощутимо иначе, чем все то, к чему мы привыкли ранее. Оставляя в стороне как мрак безысходности, гроздьями растущий в подобных районах, так и свет ностальгии, наш детский фетишизм, уже пару десятилетий заставляющий заново влюбляться в эстетику захолустья. Вместо этого «Обходные пути», до конца следуя своему названию, выбирают иную оптику, похожую на взгляд пришельца. Сквозь световые года он застает на месте нашего обитания бесстрастную красоту и истощенное хищничество.

И все же ультимативной разгадкой детективной линии фильма и ответом на вопрос «кому принадлежит взгляд?» становится уже высказанное предположение – это здания и пространства. Единственные стабильные герои сценариев – не только для «Обходных путей», но и для наших частных жизней последних десятилетий отечественной истории. В финальном кадре мы видим еще один восхитительной красоты кадр – сияющая серость панельных домов и заросли растений, перебивающие их на первом плане. Такая композиция приглашает к простой рифме – сравнению многоэтажных комплексов с диким цветением, будто бы и дома пробились сквозь землю сами собой, без цели и по случайности. Простая мысль, одинаково удобная в контексте постапокалиптической грёзы и в социологическом разговоре о городах как исторических руинах. Но нет, эти здания отнюдь не заброшены, среди них еле заметная, но все же движется человеческая жизнь. Только сами гиганты все меньше обращают на нее внимание. Не люди покинули свои дома – дома покинули людей. ◆

Нина Цыркун

ОНИ СТОЯЛИ МОЛЧА В РЯД

«Вечные»
Eternals
По комиксам Джека Кирби
Авторы сценария Райан Фирпо, Кас Фирпо, Хлоя Чжао, Патрик Бёрли
Режиссер Хлоя Чжао
Оператор Бен Дэвис
Художники Ив Стюарт, Клинт Уоллес
Композитор Рамин Джавади
В ролях: Джемма Чан, Ричард Мэдден, Анджелина Джоли, Сальма Хайек, Кит Харингтон, Кумэйл Нанджиани, Лия Макхью, Брайан Тайри Генри, Лорен Ридлофф, Барри Кеоган и другие
Marvel Studios, TSG Entertainment
Великобритания – США
2021

Фабульно «Вечные» строятся по самому обычному клише групповых кинокомиксов: поступает задание на спасение, сколачивается команда из знакомых друг другу, но на сей момент разобщенных героев, потом в их среде следует раскол по идейным соображениям, но в итоге достигается консенсус и цель достигается. Из нового – детали в характерах персонажей, обусловленные запросами инклюзивной «новой этики»: присутствуют транссексуал и однополая супружеская пара плюс глухонемая Маккари со способностью сверхбыстро передвигаться. На этом создателям фильма можно было выдохнуть и дальше снимать свое кино – «фильм Хлои Чжао» (не забудем, что она и соавтор сценария), стилистически более близкий ее роуд-муви, чем традиционному марвеловскому формату. Ее стилистика вписывается в понятие минималистского «медленного», или «медитативного», кино с присущими ему длинными планами и скудным нарративом. Это направление называют культурным сопротивлением, а само его название отсылает к движению «медленной еды» в противовес фастфуду, который, в свою очередь, ассоциируется с голливудским экшном и присущим тому быстрым монтажом, не позволяющим, к примеру, разобраться с нюансами актерской игры и антуражем. Что здесь особенно отвечает индивидуальному стилю Хлои Чжао – акцентуация пейзажей и периферийных локаций, создающих у зрителя ощущение тайны. Критики отмечают определенную (положительную) провокативность «медленного кино», держащего зрителя на крючке тайны, и вместе с тем его способность вызывать отторжение публики, испытывать ее терпение – тем более что «медленное кино» чаще всего довольно длительно. «Вечные» займут у зрителя 2 часа 37 минут; правда, первое место по этому показателю во франшизе занимают завершающие

третью фазу «Мстители: Финал», но стилистически их никак медитативными не назовешь. Так что неудивителен был первоначальный низкий рейтинг фильма Чжао, по данным агрегатора Rotten Tomatoes. Но, судя по опыту, такого рода фильмы рассчитаны на долгий прокат, и ситуация вполне может измениться, что и происходит.

Следуя классическому алгоритму, создатели сумели передать саму оригинальность комикса как художественного явления и средства коммуникации. Вместе с тем это фильм, альтернативный по отношению к сложившемуся контенту супергеройского кино: мы имеем дело с характерным для пост- или метамодернизма «двойным кодированием» при пересечении мейнстрима и артхауса, присущего тому корпусу «трансвидовых» американских фильмов, который получил название smart cinema. С одной стороны, обращение к популярному жанру кинокомикса и производство под эгидой голливудской компании развлекательного кино Marvel Studios и прокат подразделения Walt Disney Studios. С другой – критиков, на мой взгляд, озадачила проблема, связанная с жанровой категоризацией. Жанр на сайте IMDb указан как экшн, приключения, драма (я бы добавила сюда ноту трагизма, обусловленную самим ужасом вечного существования), но это не отражает своеобразия «Вечных», которым более адекватно соответствует понятие, введенное британским теоретиком Джеймсом Макдауэллом, – quirky, то есть «причудливый, эксцентричный, замысловатый». Согласно концепции автора предполагается, что quirky-фильм должен быть уникальным маркетинговым продуктом, не отпугивающим аудиторию, которая не склонна смотреть «странное» или «авангардное» кино, но вербующим фанатов, которым льстит ощущение принадлежности к сообществу, готовому смотреть нечто выходящее за рамки привычного, нацеленного на особую форму эмоциональной восприимчивости.

Так или иначе, двадцать шестой фильм MCU «Вечные», основанный на графической серии Джека Кирби 1976 года о бессмертной расе пришельцев, – новая глава в истории франшизы и в то же время довольно рискованный эксперимент, на который осознанно пошел амбассадор бренда президент Marvel Studios Кевин Файги, предоставив Хлое Чжао снимать кино, не покушаясь на ее творческий почерк, но учитывая ее чисто человеческую приверженность жанру комикса. В этом сотрудничестве Файги исполнил свою мечту – избавиться от доминирования виртуальных съемок на зеленом экране (чего, естественно, в полной мере избежать не удается) и тем самым расширить и разнообразить марвеловскую вселенную, что он, собственно, делал и прежде, выбирая для реализации проектов уникальных режиссеров, таких как Тайка Вайтити и Райан Куглер.

Однажды команде Вечных, бессмертных нестареющих супергероев, созданных семь тысячелетий назад Целестиалами (Целестиалом, кстати, был отец Звездного лорда из «Стражей Галактики»), объявили о новой миссии на Земле: сделал это судья Аришем – Целестиал, которому поручено решать судьбу цивилизаций. Вообще-то Вечным, иные из которых

тысячелетиями обживались на Земле, было запрещено вмешиваться в дела людей, даже когда те развязывали кровавые войны и даже когда планете угрожала опасность со стороны Таноса – тоже, кстати, Вечного, но с геном Девианта. (В сущности, это вполне укладывается в условность иудеохристианского контракта людей с богом, видимо, понявшим, что с проектом «человек» что-то изначально пошло не так и предоставившим людям свободу воли.) Но тут особый случай: нашествие хищников Девиантов, ответвления эволюционного процесса, спровоцированного Целестиалами; стало быть, последние ответственны за злодеяния клыкастых рептилий с длинными когтями и ошибку надо исправлять, в чем Вечные послушны начальнику, отдающему команду.

Аришем, однако, предупреждает, чтобы Вечные, втайне мечтая возвратиться на свою родную Олимпию, не прониклись слабостью к Земле и ее обитателям. Что трудно соблюсти тем, кто стал частью людского сообщества. Фастос (Брайан Тайри Генри), например, чья когнитивность тысячелетиями не давала ему покоя, не мог удержаться, чтобы не подарить человечеству плуг и помочь создать атомную бомбу, о чем теперь он сам, семейный человек, и сожалеет. А у Серси (Джемма Чан) завязался роман с Дэйном Уитменом (Кит Харингтон), обычным человеком, ее коллегой – сотрудником лондонского Музея естествознания. В отличие от многих марвеловских фильмов, романтический элемент играет здесь важную роль – не обошлось даже без любовного треугольника Серси, Дэйна и Икариса (Ричард Мэдден), и это, пожалуй, не простое отличие «почерка Чжао», а ее наиболее сильная сторона: она может себе позволить больше сосредоточиться на эмоциональных переживаниях и личностных особенностях своих героев, чем на их супергеройских способностях, отсылая скорее к золотому веку Голливуда, чем к нормам супергеройского кино.

Именно через человечество Вечные вписываются не столько во вселенную MCU, сколько в сотворенную людьми мифологию и даже литературу. Возможно, отсюда особая манера поведения героев – несколько старомодная, ритуально-куртуазная. А когда они время от времени выстраиваются в цепочку, как театральные актеры, вышедшие на поклон, то это выглядит как некая визуализация нейросети или того, что Фастос называет Уни-Ум. Эту идею Джек Кирби позаимствовал у фантастов Артура Кларка и Эриха фон Дэникена. Сотрудничая с Marvel, Кирби стремился отойти от приевшихся образов супергероев и, опираясь на свою осведомленность в области теологии, мифологии и метафизики, создал расу Вечных, связанных с мировой мифологией и историей человеческой цивилизации.

И вот предыстория. Икарис взял свое имя от имени погибшего сына Икара, сгоревшего на сконструированных им искусственных крыльях в лучах солнца. Ставший в фильме Чжао женщиной (Сальма Хайек) мудрый Аяк воевал в Троянской войне и был Аяксом из греческих легенд. Сам король Артур всегда был неравнодушен к неустрашимой деве-воительнице Фине (Анджелина Джоли), «усеченной» Афине. Скорохода

Маккари (Лорен Ридлофф) часто принимали за сына Юпитера Меркурия. Шаловливый обманщик, замурованный в тело подростка Спрайт (Лия Макхью), – вылитый Пак из шекспировского «Сна в летнюю ночь». Колдунья Серси, которая превращает воду в кофе, если официант долго не подходит к столику (что не укрылось от глаз Дэйна, называющего любимую «ведьмой»), – инкарнация волшебницы Цирцеи из «Одиссеи» Гомера, превращавшей мужчин в свиней.

Референсы к событиям и персонажам франшизы не столь часты, но без них не обошлось. «Теперь, когда Капитана Роджерса и Железного человека уже нет, кто возглавит команду Мстителей?» – задается вопросом Спрайт, и все смеются, услышав ответ Икариса: «Я». Можно вспомнить и то, как технологически продвинутые гуманоиды Крии однажды взяли в плен нескольких Вечных и использовали их генетический материал для создания могущественных существ. Тут даже упоминается Супермен из чужой вселенной DC. В то же время «Вечные» – краткий курс истории человечества, движущийся в двух временны́х векторах: один возвращает нас к древним цивилизациям, другой фокусируется на современности. Например, забавный дивертисмент с Кинго (Кумэйл Нанджиани), чья столетняя карьера звезды Болливуда никого не озадачила своей длительностью, разбавляет юмором грозящий апокалипсис сегодня.

Хронологически «Вечные» превосходят по охвату даже самые амбициозные кроссоверы «Мстителей», докапываясь до корней марвеловской вселенной, так что разум мудрой Фины дробится под гнетом воспоминаний. Древний Вавилон, ацтекский Теночтитлан 1521 года перед разрушением испанскими конкистадорами под руководством Эрнана Кортеса и руины Хиросимы – всему этому Вечные были лишь молчаливыми свидетелями. Как поется в пинкфлойдовской композиции Time на саундтреке, «Никто не сказал тебе, когда бежать, и ты прозевал выстрел стартового пистолета». Все-таки не все столь покорны тому, кто превратил их в марионеток, как будто молчаливо соучаствующих в кровавых бойнях. «Может быть, наша миссия – ошибка? Мы ослеплены нашей лояльностью» – так считает восставший против молчаливого большинства Друиг (Барри Кеоган). И звучит вопрос: может быть, люди не достойны спасения, если суть прогресса сводится к совершенствованию орудий уничтожения? Вопрос, с которым оставляет зрителя и сам фильм.

Арт-критик американской Seattle Times Мойра Макдоналд, не захлебываясь от восторга описавшая свои впечатления о «Вечных», тем не менее продолжает: «Обнаружилось, что на следующий день я все еще думаю о тихом гипнотическом обаянии присутствия в центре фильма Серси, героини Джеммы Чан, и о том, как мастерски умеет Чжао заставлять картину столь вкрадчиво воздействовать на нас. Это совершенно другой тип супергеройского фильма – не рассчитанного на усредненный вкус, но сделанного для каждого из нас»[1]. ◆

1. *Macdonald Moira.* Chloé Zhao creates a different kind of superhero movie, and it lingers long after you leave the theater. // Seattle Times, Oct. 27, 2021// https://www.seattletimes.com/entertainment/movies/chloe-zhaos-eternals-is-a-different-kind-of-superhero-movie-and-it-leaves-a-lingering-presence/

Лев Наумов

САМАЯ ПЛОДОРОДНАЯ ИЗ ПУСТЫНЬ

«Дюна» и проблема экранизации

«Дюна»
Dune
По роману Фрэнка Герберта
Автор сценария, режиссер Дэвид Линч
Оператор Фредди Фрэнсис
Художник Энтони Мастерс
Музыка: Toto
В ролях: Кайл Маклахлен, Юрген Прохнов, Франческа Аннис, Патрик Стюарт, Ричард Джордан, Фредди Джонс, Дин Стокуэлл, Кеннет Макмиллан, Стинг, Леонардо Чимино, Вирджиния Мэдсен, Сильвана Мангано, Эверет Макгилл, Джек Нэнс, Шан Филлипс, Макс фон Сюдов и другие
Dino De Laurentiis Productions, Estudios Churubusco Azteca S.A.
США – Мексика
1984

«Дюна»
Dune: Part One
По роману Фрэнка Герберта
Авторы сценария Джон Спэйтс, Дени Вильнёв, Эрик Рот
Режиссер Дени Вильнёв
Оператор Грег Фрейзер
Художник Патрис Верметт
Композитор Ханс Циммер
В ролях: Тимоти Шаламе, Ребекка Фергюсон, Оскар Айзек, Джош Бролин, Джейсон Момоа, Зендея, Стеллан Скарсгорд, Хавьер Бардем, Дэйв Батиста, Шарлотта Рэмплинг, Стивен Хендерсон, Шэрон Дункан-Брюстер, Чан Чэнь, Давид Дастмалчян, Бабс Олусанмокун, Бенжамен Клементин, Суад Фаресс и другие
Legendary Pictures, Villeneuve Films, Warner Bros.
США – Канада – Венгрия
2021

Экранизация как вид киноискусства

Из всех модальностей кино экранизация – одна из наиболее удивительных, незаурядных и, пожалуй, притягательных. Это, в общем, очевидно: интерес к фильму словно умножается на интерес к книге. Причем магнетизм первоисточника притягивает не только зрителей, но и режиссеров. Парадоксально, но чужой текст, когда в нем удается отыскать что-то свое, способен завладеть сознанием в значительно большей степени, чем собственная идея.

В истории кино имеется примечательный список «самых главных» или «величайших» неснятых фильмов. Эти

картины будто бы существуют, их можно бесконечно пересматривать в своем воображении, обсуждать и анализировать, исходя из тех или иных посылок. Но вспомнили мы об этом потому, что существенную часть перечня занимают именно экранизации.

Орсон Уэллс был едва ли не одержим «Дон Кихотом» Сервантеса, а еще больше его манил роман «Сердце тьмы» Конрада. Стэнли Кубрик мечтал поставить «Властелина колец» Толкина, Лукино Висконти – «В поисках утраченного времени» Пруста, Сергей Эйзенштейн – «Американскую трагедию» Драйзера, Гильермо дель Торо – «Хребты безумия» Лавкрафта, Теренс Малик – «Кинозрителя» Перси. В планах Андрея Тарковского была масса экранизаций от «Чумы» Камю через множество произведений Достоевского и Толстого до рассказов Борхеса и «Учения дона Хуана» Кастанеды.

Влекла режиссеров и нон-фикшн литература. Только представьте себе кинокартину того же Тарковского по «Жизни после жизни» Реймонда или ленту Эйзенштейна по «Капиталу» Маркса. Серджо Леоне собирался ставить фильм по книге «Девятьсот дней. Блокада Ленинграда» историка Солсбери.

Можно долго рассуждать, почему это так, и, скорее всего, разговор приведет к тому, что притягательность перевоплощения текста на экране восходит к человеческой природе. С одной стороны, позиция апологета зачастую куда более благодатна, созидательна и вольготна, чем роль идеолога. С другой – мозговой штурм входит в число самых конструктивных путей творчества, и вряд ли найдется партнер лучше, чем автор некоего выдающегося произведения, который вдобавок зачастую даже не может возразить. Наконец, с третьей – культура лучше всего произрастает не в вакууме, а на благодатной почве из себя самой. Каждый из этих тезисов, приведенных сейчас впроброс, можно долго аргументировать, но постараемся избежать банальностей. Впрочем, несколько достаточно очевидных тезисов озвучить еще все-таки придется.

Безусловно, просмотр фильма не является эквивалентом прочтения книги: читатель фантазирует, тогда как зритель внемлет. Последний в существенно меньшей степени становится «соавтором» произведения, чем в случае большинства других видов искусства, но здесь открывается одно удивительное обстоятельство, делающее экранизацию особенно интересным модусом кино: она дает возможность следить за тем, как читает другой человек. Это неожиданный вид вуайеризма. Признаться, автор этих строк давно интересуется физиологией чтения, следя за научными публикациями по этому вопросу, однако многочисленные результаты наблюдений ученых за пациентами, штудирующими книги в томографах, пожалуй, дают для понимания этого процесса существенно меньше, чем экранизации. Более того, просмотр фильмов, поставленных по литературным произведениям, приоткрывает перцепцию книг не столько с медицинской или анатомической, сколько с метафизической или даже магической точки

зрения. То есть с существенно более подходящих для взгляда на этот процесс позиций.

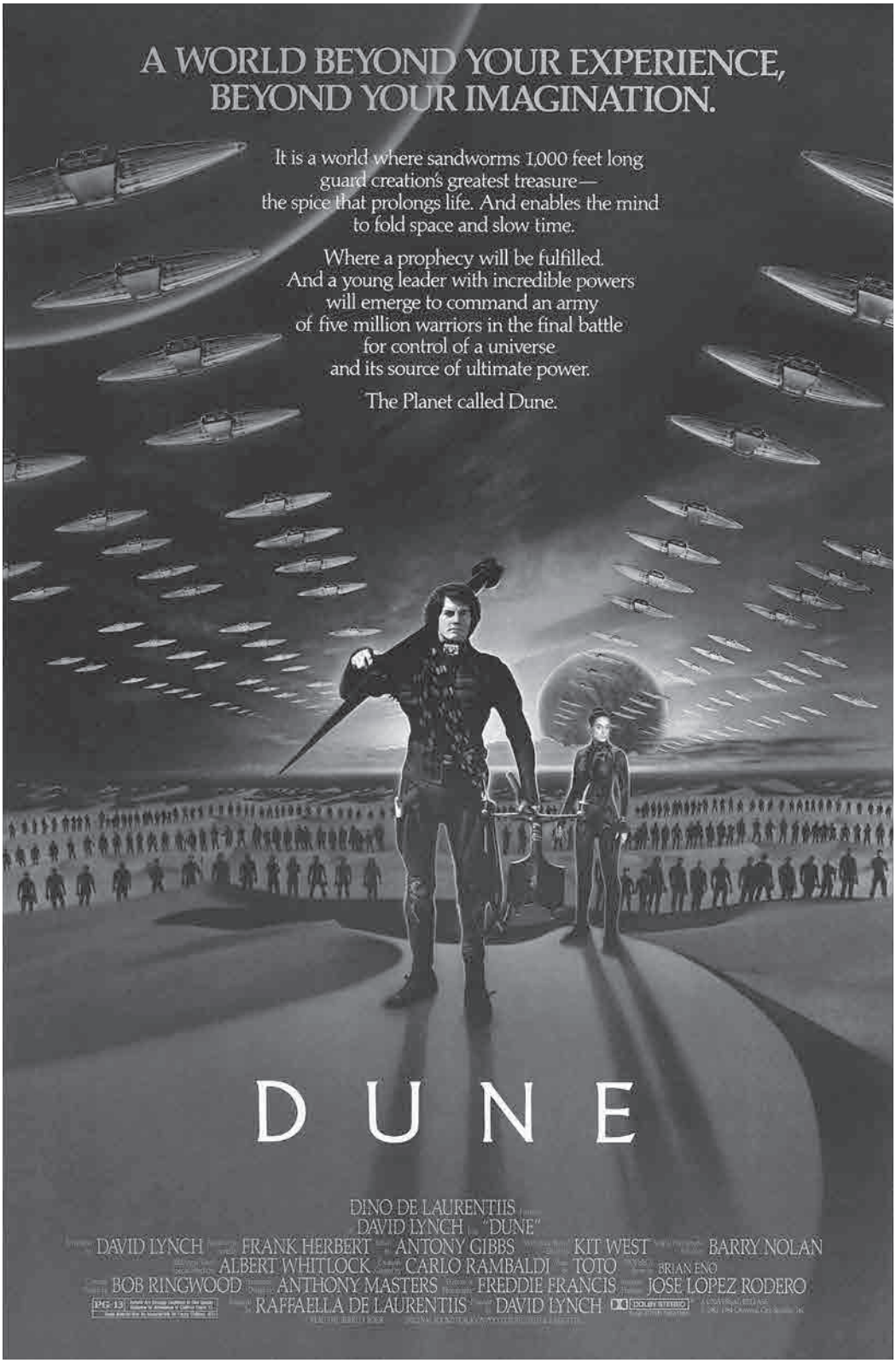
Задача экранизации сродни селекции, она состоит из отбора образов и слов. Разумеется, не все так гладко, и вопреки подзаголовку этой статьи проблема далеко не одна. Скажем, не вызывает сомнений, что фильм почти никогда не отражает фантазию своего автора с педантизмом идеально податливого зеркала. На амальгаме всегда остаются пятна компромиссов с реальностью, трещины навязчивого продюсирования, мутные разводы обстоятельств и стереотипов. Иными словами, это не совсем обычное чтение в кресле под торшером.

Другая проблема: на страницах книги читатель сталкивается с персонажами, как правило, не имея априорных представлений о них. Это прекрасные незнакомцы, узнавать которых предстоит постепенно с каждым следующим абзацем, то есть в темпе, продуманном автором и согласованном со скоростью восприятия имярека. Так из аморфного образа без деталей и черт постепенно проступают достаточно конкретные люди. На экране же, если роль героя исполняет относительно известный артист, персонаж сразу появляется с абсолютно лишним шлейфом из предыдущих встреч с тем же лицом. У людей, созданных из букв, нет амплуа. Они возникают вне иерархий (более известный актер обычно играет более значительного персонажа), без априорных ожиданий, без чрезвычайно обширного, докучливого и в итоге разрушительного контекста, который, в отличие от литературного, вдобавок еще и практически неотторжим.

С этим, безусловно, можно справиться так, как поступали, например, Пазолини или Параджанов, приглашая неизвестных и непрофессиональных исполнителей, но подобный подход годится далеко не для всякого проекта. В наше время крупный фильм без звезд первой величины невозможно не только представить, но и снять.

Кино воздействует на восприятие литературного произведения назойливо и тотально: все чаще обложки книг оформляются с использованием актерских образов, причем это касается не только новинок. Так, на лицевой стороне свежего издания «Гамлета», вышедшего в одной известной серии, красуется Иннокентий Смоктуновский, который при всех достоинствах фильма Григория Козинцева почти не соответствует шекспировскому тексту. Книгу вполне можно экранизировать таким образом, но навязывать читателю подобного героя априорно…

Наконец, постановка литературных произведений возвращает нас к одному из фундаментальных вопросов киноведения и практики этого ремесла: является ли кино искусством атомарным или же синтетическим, то есть альянсом более базовых видов – живописи, музыки, театра и, безусловно, словесности? Скажем, Андрей Тарковский видел едва ли не цель своей работы в том, чтобы доказать: кино – искусство фундаментальное, не разлагаемое на компоненты, а неведомая древним грекам муза кинематографии вполне достойна плясать с Аполлоном у Кастальского источника на горе Парнас. Похожих, хоть


A WORLD BEYOND YOUR EXPERIENCE,
BEYOND YOUR IMAGINATION.
It is a world where sandworms 1,000 feet long
guard creation's greatest treasure—
the spice that prolongs life. And enables the mind
to fold space and slow time.
Where a prophecy will be fulfilled.
And a young leader with incredible powers
will emerge to command an army
of five million warriors in the final battle
for control of a universe
and its source of ultimate power.
The Planet called Dune.
DUNE
DINO DE LAURENTIIS
DAVID LYNCH
"DUNE"
DAVID LYNCH
FRANK HERBERT
ANTONY GIBBS
KIT WEST
BARRY NOLAN
ALBERT WHITLOCK
CARLO RAMBALDI
TOTO
BRIAN ENO
BOB RINGWOOD
ANTHONY MASTERS
FREDDIE FRANCIS
JOSE LOPEZ RODERO
PG-13
RAFFAELLA DE LAURENTIIS
DAVID LYNCH
DOLBY STEREO

и не полностью эквивалентных, взглядов придерживается и режиссер Алехандро Ходоровски. А вот Дэвид Линч и Дени Вильнёв говорили о том, что их фильмы – результат синтеза. Причем в случае Вильнёва отдельно следует отметить участие в его картинах таких видов искусства, как архитектура и скульптура. Не то чтобы здесь был правильный ответ, но последних троих – таких непохожих, едва ли не чуждых друг другу мастеров – мы вспомнили не случайно. Зачастую упомянутый в самом начале список неснятых шедевров возглавляет «Дюна» Алехандро Ходоровски – несуществующая экранизация первого романа гексалогии Фрэнка Герберта «Хроники Дюны». «Дюна» Линча, напротив, вполне себе существует, однако, по мнению многих поклонников первоисточника, а также самого режиссера, лучше бы не существовала. Кому она неожиданно понравилась, так это автору книги. Герберт говорил: «Я доволен результатом. Воображение Линча соответствует моему собственному… Этот фильм – настоящее визуальное пиршество. Можно брать отдельные кадры и смело помещать их в рамку». Вышедшую же в этом году «Дюну» Вильнёва писатель уже не видел, однако картина претендует на звание главного кинособытия сезона[1].

«Сила пустыни»

«Дюне», безусловно, очень далеко до титула наиболее экранизируемого литературного произведения. Но она всегда привлекала невероятно талантливых людей. Снятые и не снятые по ней фильмы собирали головокружительные актерские ансамбли и творческие группы. Компьютерная игра Dune внешне представляла собой заурядную военно-экономическую стратегию, во многом заимствовавшую визуальный ряд из картины Линча, однако она отличалась от других уже тем, что главный герой в ней развивался ментально. В каком-то смысле игра была связана с книгой-первоисточником значительно теснее, чем фильм. А вот Dune II уже оказалась непохожа на кино, но произвела тихую революцию в игровой индустрии, положив начало или, по крайней мере, определив направление развития жанра стратегий реального времени.

Аналогично в сфере переводов «Хроники Дюны» запустили массу процессов, полезных для освоения западной фантастической литературы в отечественном пространстве[2]. На русский язык переложены еще далеко не все фундаментальные шедевры мировой словесности, но огромный текст Герберта издан как минимум в шести переводах и до сих пор манит к себе очередных толмачей, будто требуя все нового… то ли качества, то ли внимательного прочтения. О том, какая волна продолжений и произведений по мотивам захлестнула книжный мир, мы не будем даже говорить. Ее превосходит лишь шквал поклонения этому тексту.

Книги Герберта – тот редкий случай, когда эпитет «культовый» не является особенным преувеличением. «Хроники Дюны» действительно

1. Сериалы и другие смежные проекты по «Хроникам Дюны» в статье рассматриваться не будут, дабы объем текста не превосходил мыслимые пределы.

2. См., например, статью переводчика Павла Вязникова «Его звали Пауль».

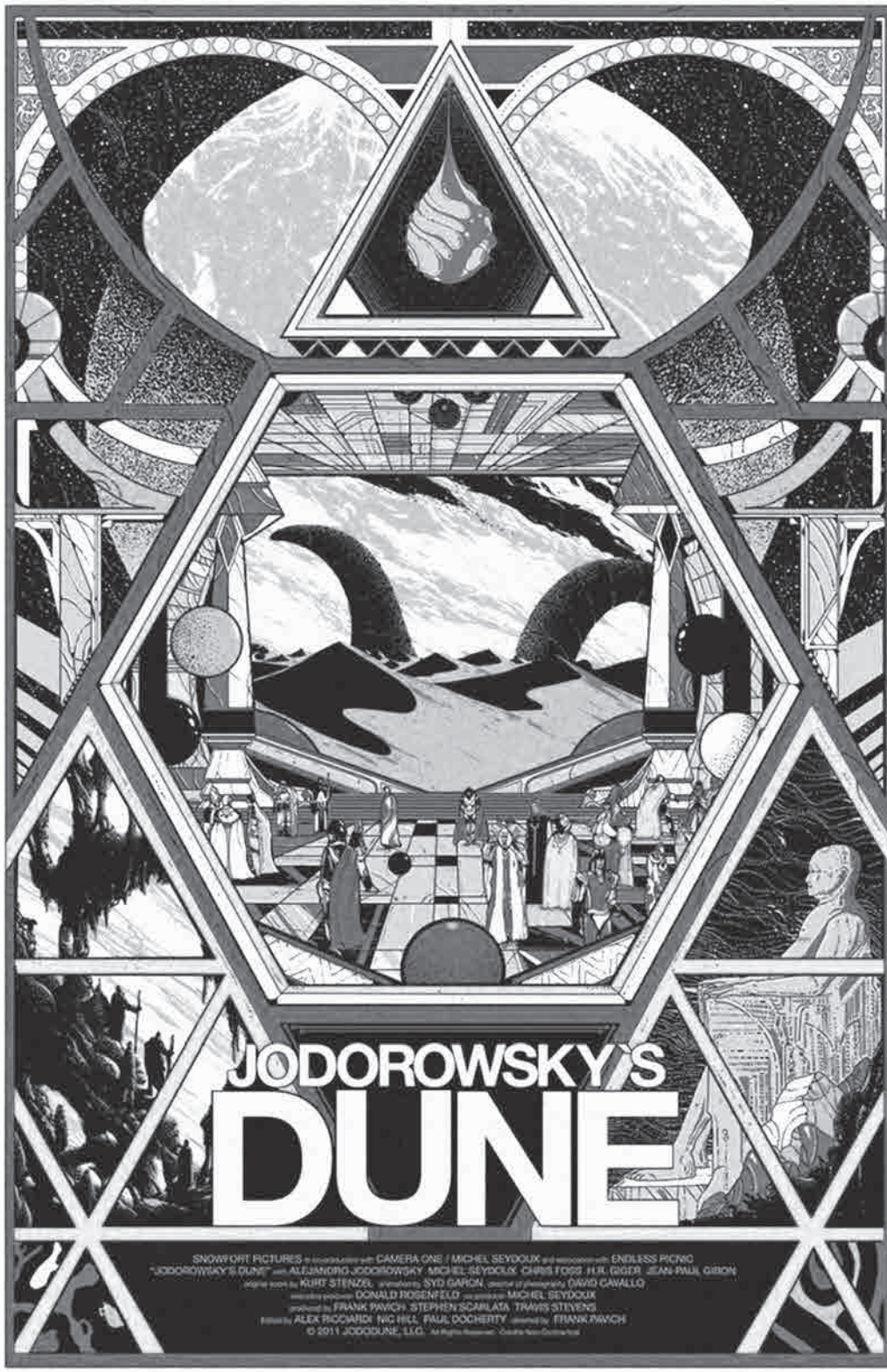
можно назвать величайшей научно-фантастической эпопеей, и дело не только в масштабе, в том, что даже базовая гексалогия охватывает беспрецедентный пласт вымышленной истории – несколько тысячелетий, а значит, летопись вымышленного мира изложена более системно, чем в случае человеческой цивилизации. Так в чем же «сила пустыни»?

Ответить на этот вопрос не так сложно. Сила пустыни в том, что в ней нет лишнего, а за кажущейся пустотой, за каждым следующим барханом открывается все новое и новое. Герберт описывает свой мир с минимумом навязчивых деталей, касающихся внешнего вида, но подробно поясняет его внутреннее устройство и принципы функционирования. Таким образом, при вполне достаточной авторской строгости и исчерпывающем контроле у читателя создается иллюзия, будто его фантазия выпущена на волю.

Арракис далекого будущего пропитан арабской или ближневосточной эстетикой, что является едва ли не неотъемлемым качеством западного бестселлера. Сам писатель признавался, что был увлечен работами философа Алана Уотса – одного из главных проповедников восточных религий и эзотерики на Западе. Статьи Уотса посвящены подлинной природе реальности, отделению ее от фантазмов и галлюцинаций; концепции и изображениям божества; самоидентификации личности. Каждый роман Герберта связан с тем или иным из приведенных выше вопросов. А проблема, часто поднимаемая философом, – что значит быть человеком? – проходит красной нитью через все книги гексалогии.

Писатель обильно привносит в свой мир коннотации с самой базовой древнегреческой мифологией, щепотки большинства мировых религий, но больше всего буддизма и ислама, приправляет это множеством афористических высказываний, наполненных пафосом и героикой. Результат обретает дух незавершенного и беспроигрышного шедевра Антуана де Сент-Экзюпери «Цитадель». Кстати, второе название упомянутой книги «Мудрость песков» вполне пошло бы и «Дюне». Герберт пишет: «Мир держится на четырех столпах. Это – познания мудрых, справедливость сильных, молитвы праведных и доблесть храбрых…» В испорченном цинизмом и жадностью мире такие слова звучат едва ли не как откровение и внушают надежду. Автор продолжает: «… Но все четыре – ничто без правителя, владеющего искусством управления». Кода высказывания, в свою очередь, придает роману черты манящей утопии, особенно для тех, кто разделяет имперские амбиции.

Герберт филигранно создает эффект сочетания экзотичности и узнаваемости. Так, например, жители далеких планет вполне могли бы изъясняться на таинственных наречиях, однако они говорят на известных языках – все «натуральное», никакой «синтетики». Даже названия технических новшеств кажутся настолько знакомыми, что их немудрено вообразить без дополнительных объяснений. Легко представить себе орнитоптер (правда, в фантазии, скорее всего, он


JODOROWSKY'S
DUNE
SNOWFORT PICTURES
CAMERA ONE / MICHEL SEYDOUX
ENDLESS PICNIC
"JODOROWSKY'S DUNE"
ALEJANDRO JODOROWSKY
MICHEL SEYDOUX
CHRIS FOSS
H.R. GIGER
JEAN-PAUL GIBON
KURT STENZEL
SYD GARON
DAVID CAVALLO
DONALD ROSENFELD
MICHEL SEYDOUX
FRANK PAVICH
STEPHEN SCARLATA
TRAVIS STEVENS
ALEX RICCIARDI
NIC HILL
PAUL DOCHERTY
FRANK PAVICH
© 2011 JODODUNE, LLC.

Dolby
CINEMA AT amc
DUNE
IT BEGINS
IN THEATERS
OCTOBER 22
LEGENDARY
PG-13

будет иметь клюв), без инструкции ясна суть работы конденскостюма. Герберт не стал выдумывать название для крупной войны – это джихад. Этимология слова «фримены» (в оригинале скорее «фремены»), пожалуй, даже слишком лобовая. А фамилии вроде Айдахо – совсем перебор. Но именно потому читатель не чужак – он сразу местный. И даже, скорее всего, ментат, поскольку автор нередко озвучивает мысли героев, используя телепатическое повествование.

Даже название главного вещества, основного ресурса, на котором держится сюжет, Герберт не выдумывает. Вокабула «меланж» наводит на мысли о его любви к кофе – вряд ли уж к яичному полуфабрикату… Впрочем, с языка оригинала слово melange можно перевести вообще как «смесь». А действительно, как именовать то, суть чего таинственна и каждый ответ на вопрос лишь множит загадки? Меланж, или спайс, или пряность, – это вещество продлевает жизнь людей до двухсот лет, расширяет сознание, обеспечивает эволюцию навигаторов, позволяет видеть будущее и перемещаться в пространстве, вызывает зависимость и дарит способности… Что оно такое? Полезное ископаемое или губительный ресурс, слишком объективная ценность? Кстати, Герберт стал одним из первых писателей, кто поднял в фантастике еще и экологические проблемы, положив начало тому, что впоследствии станет мейнстримом.

Меланж – благо как таковое, со всеми возможными негативными «побочками». Трансцендентное как материальный ресурс. Можно ли показать его на экране иначе, чем в виде золотой воздушной взвеси? Вот один из вопросов экранизации.

При этом все знакомое имеет двойное дно. «Стандартный день», «стандартный год», «стандартный килограмм» (американский писатель связывает будущее с метрической системой единиц!) – это подразумевает, что существуют и нестандартные, многообразные, невообразимые, непознанные; что загадка (а кто знает – может, и разгадка) близко, стоит лишь перевернуть страницу. Незатейливый трюк, основанный на одном эпитете, работает блистательно!

Наконец, таинственную планету немудрено было бы населить любыми тварями – вот где могла развернуться писательская фантазия! – но ее подлинные хозяева гигантские черви. Черви – создания, знакомые всем и каждому, в их анатомии не удивляет ничего… кроме размера и аппетита. Возвышение низкого, придание могущества ничтожному тоже известный литературный фокус.

Все перечисленное надежно укреплено аналитическим цементом фундаментальной философии и психоанализа. Герберт дружил с семьей психологов Ральфа и Ирэн Слэттари, которые вдохновили и поддержали нескольких писателей фантастического и фэнтезийного жанров. Ирэн училась непосредственно у Юнга и показывала Фрэнку неопубликованные конспекты его лекций. Архетипы и символы были разработаны писателем по первоисточнику, и именно потому филигранное противопоставление Джессики и Чани – матери

и возлюбленной главного героя – выполнено так точно, словно речь идет не о литературном произведении, а об идеальном учебном примере.

Ральф же, знаток немецкой философии, насаждал Ясперса и Хайдеггера. Вторую часть гексалогии «Мессия Дюны» вполне можно рассматривать в качестве иллюстрации к работе последнего «Бытие и время». Произведения главного философа XIX–XX веков Фридриха Ницше Герберт хорошо знал сам. Одна из декларируемых задач таинственного ордена Бене Гессерит[3] состоит в создании сверхчеловека. Пол и другие персонажи так или иначе силятся прервать «порочный круг» вечного возвращения. Особый колорит происходящему придает то, что сверхсила в обсуждаемом научно-фантастическом романе имеет не технологическую, а, в общем-то, очень гуманную ментальную природу. Это загадочным образом не противоречит тому, что люди на страницах порой предстают лишь бессильными песчинками, тогда как сознание может являться целью только при резко антропоцентрической картине мира.

Фантастические романы до «Дюны» скорее основывались на науке и технологии. Эпопея Герберта примечательна в том числе и тем, что здесь неуместны вопросы о мощностях, энергиях и аэродинамике. Почему космические корабли похожи на глыбы, а краулеры – на детские игрушки? Как вообще может летать орнитоптер? За счет чего навигаторы Гильдии управляют лайнерами? Ясно, что в этом участвует меланж, но какова физика процесса? В «Дюне» наука отступает перед литературой, и если рассуждать о жанре строго, то это скорее притчеобразный магический реализм в антураже грядущего, нежели фантастика. И такой «дважды выдуманный» – как с точки зрения магии, так и с точки зрения футуризма – мир потрясает.

Наконец, в очередной раз жизнь далекого будущего оказывается похожей на феодальное средневековье. Подобные книги всегда манят аудиторию, в том числе и тем, что предлагают бегство из набившего оскомину настоящего. Но когда маршрут пролегает сразу в двух направлениях, это дарит массу преимуществ. Имеет значение и то, что хорошо знакомый по школьным учебникам «медиевидный» мир неразрывно связан для читателя с детством, а это вызывает дополнительные позитивные коннотации.

В общем, «Хроники Дюны» обладают множеством очевидных достоинств. Но не стоит поддаваться иллюзиям: то, что рецепт блюда-шедевра понятен, не значит, что любой повар сможет его приготовить. Возможно, это не удастся вообще больше никому. Герберт создал его неожиданно для себя, попал в идеальные пропорции, абсолютную гармонию и вряд ли сам отдавал себе отчет в рецептуре. Эпопея действительно возникла вне принципов ремесла. Так, первый роман, от которого сначала отказались несколько десятков издателей, вырос из серии рассказов, а история литературы знает не так много примеров того, как малая проза превращалась в гармоничную крупную. После

3. В настоящей статье мы обсуждаем несколько фильмов и книг, известных во множестве отличающихся переводов. Написание и произношение одних и тех же имен и названий в них разнится, однако в каждом случае мы будем придерживаться варианта, который представляется нам наиболее распространенным.

успеха этой книги последующие уже вызывали априорный интерес, поэтому, когда Герберт принялся за вторую часть, он оказался под давлением множества советчиков-доброхотов. Писатель вспоминает, как переделывал и корежил собственный текст вопреки своим желаниям и первоначальным посылкам. Такое насилие почти никогда не приводит к добру, но… произведение загадочным образом не портилось, а многие поклонники именно «Мессию Дюны» считают лучшей частью.

Удивительное свойство книг Герберта: в них очень много нестыковок и парадоксов, граничащих с оксюморонами. Таких ходов, которые, казалось бы, не могут являться рациональными идеями, представляя собой скорее неоспоримые примеры вдохновения. Скажем, барон Владимир Харконнен – воплощенное противоречие: он слишком тучен и тяжел, а потому вынужден… нет, не лежать без движения, а летать. При этом в кино Вильнёв, например, делает его подобным мрачному призраку, взмывающему в размытом фокусе, а у Линча он нелеп и похож то ли на Карлсона, то ли на Крэнга из «Черепашек-ниндзя».

Герберт постоянно нарушает непрерывность времени – чем глубже читатель погружается в события эпопеи, тем чаще история обогащается приквелами и сиквелами магистральной линии событий. Впрочем, магистрали будто бы и нет. Во многом это связано с тем, что персонажи преодолевают даже смерть. Так, героически погибший в первой части Дункан впоследствии восстает из мертвых в виде гхолы. Это обстоятельство под стать известным литературным легендам: Конан Дойла читатели умоляли воскресить Шерлока Холмса, Герберта просили вернуть к жизни Дункана. Так он и поступил. Более того, после возвращения целью этого персонажа становится убийство Пола Атрейдеса. Казалось бы, сам подобный поворот достаточно зауряден – в длинных сюжетах все обязательно время от времени переворачивается с ног на голову, – но мастерство автора состоит в том, что при этом не нарушается целостность персонажа.

Третья часть «Дети Дюны» считается едва ли не самой слабой, но – очередной парадокс – за счет огромного успеха предыдущих книг именно она стала первым мегабестселлером в истории фантастики и проторила дорогу всему жанру. И еще один парадокс: это не помешало успеху четвертой и последующей частей.

Герберт разнообразит свои романы изощренно: глоссарии, карты, эпиграфы из вымышленных текстов, сочиненных не кем-нибудь, а самой принцессой Ирулан, – мифология просвещенного правителя всегда соблазнительна. Все это интригует и привносит новизну. А что-то, напротив, кажется слишком знакомым. Скажем, сюжет о мести сына за отца вовсе не единственное, что роднит автора с Шекспиром: у них общая лейттема – метафизика власти, непознаваемая ее природа и таинственное воздействие на личность. Чего стоит одно лишь то обстоятельство, что Лето Атрейдес, император Шаддам IV и Владимир Харконнен приходятся друг другу довольно близкой родней, хотя

многие детали вызывают ощущение, будто они едва ли не представители разных биологических видов. Это тоже эффект власти.

Категории добра и зла на далеких планетах порой столь же условны и иной раз даже принципиально неразличимы, как у Шекспира. «Хроники Дюны» – произведение незаурядное и очень архаичное одновременно. Если разбирать его с литературно-исторических позиций, то первая часть представляет собой альянс сюжетов главного английского драматурга, биографии Томаса Лоуренса и чего-то вроде истории пришествия Махди.

Фигура Лоуренса Аравийского действительно увлекала и вдохновляла Герберта. Это лежит на поверхности до такой степени, что, когда в 1971 году впервые возникла идея фильма «Дюна», едва ли не главным кандидатом в постановщики стал Дэвид Лин – мастер масштабных литературных экранизаций и режиссер оскароносной ленты о событиях арабского восстания с Питером О'Тулом в роли Лоуренса. Разработка ленты Лина прервалась трагедией – смертью продюсера Пи Джейкобса, – положив начало длительной эпопее. Но наконец «час настал» – таков официальный слоган фильма Дени Вильнёва. Эта фраза будто не про сюжетные события, а про тот эффект в истории кино, на который претендует новая экранизация. Настал час воплотить мечты миллионов зрителей и читателей. Настал час заработать на величии книги. Настал час разобраться, сможет ли «Дюна» стать франшизой в духе «Звездных войн», «Властелина колец» или «Гарри Поттера»...

Одиссей поневоле, или «Сны – послания из глубин». Детские видения Дени Вильнёва

«Дюна» всегда просилась на экраны не только в силу яркости и разнообразия мира, но еще и потому, что кино было способно исправить ряд безусловных недостатков произведения. Скажем, вопросы о том, почему странные корабли способны подниматься в воздух, возникнут у меньшего числа людей, если их взлет будет явлен воочию. Но куда важнее, что фильм неизбежно выровняет чрезвычайно рваный ритм повествования Герберта. Да и гипертрофированная пафосность диалогов, а также противоестественный драматизм отдельных эпизодов воспринимаются критически, когда их нужно представлять себе в ходе чтения, но они вполне «проглатываются» с экрана.

Существует множество вариантов классификации сюжетов художественных произведений. И не будет чрезвычайным упрощением сказать, что основных два – история о путешествии и история о войне. Грубо говоря, «Одиссея» и «Илиада». Выбор Тимоти Шаламе на роль Одиссея поневоле – одна из крупных удач Вильнёва. Его детская, даже девичья, но не лишенная робких зачатков мужественности внешность точно отражает положение, в котором Пол Атрейдес абсолютно не принимает никаких решений. Легендарный грек имел задачу вернуться домой, ему противостояли боги. Достойная схватка с Олимпом

и обстоятельствами. У Пола же нет цели, он ведомый. Можно высокопарно называть это предназначением или судьбой, а можно – вынужденной поездкой с родителями. Лето Атрейдес, заметим, отчасти тоже ведомый, но им движет, по крайней мере, долг. Долг перед недостойными.

Кстати, тут уместно отметить и то, что скорее имеет отношение к предыдущему разделу про «силу пустыни»: если рассматривать иные варианты классификации сюжетов – для разнообразия возьмем список из семи пунктов, предложенный Кристофером Буккером, – то в «Хрониках Дюны» найдется практически все. В них есть «победа над монстром» и преображение «из грязи в князи» (из аристократа в Квисатц Хадераха). Имеется множество «квестов», огромное количество «воскрешений и перерождений» (это вообще один из ключевых способов даже не поворота, а банального продвижения сюжета вперед), есть путешествия «туда и обратно». Лишь выделить четкие «комедии» и «трагедии» не так просто. В этом отношении эпопея Герберта – всеобъемлющая, но не классическая история. Однако заметим, что Шаламе, превосходно подходящий для завязки сюжета, вписывается далеко не в каждый из перечисленных поворотов. Например, пригрезившаяся ему сцена битвы, в которой он уже прошел преображение то ли во фримена, то ли в Муад'Диба, оставляет двоякое впечатление. Тем интереснее увидеть вторую часть фильма.

О Дени Вильнёве часто говорят, что он – режиссер, которому удается совмещать в своих картинах качества коммерческого кино и артхауса. К сожалению, такие слова произносят слишком о многих. Это своего рода универсальный комплимент, адресуемый тому мастеру, в работах которого удается обнаружить неоспоримые признаки художественности.

Приведенная формулировка не сообщает почти ничего содержательного, и, признаться, говорить об «артхаусности» Вильнёва на фоне Ходоровски и Линча как-то даже неловко. Его «Дюна» – это мегаломанский проект высокого технического уровня. Утверждение же о том, что Дени Вильнёв – эстет, уделяющий внимание даже мелким деталям, даст для понимания его монументального стиля гораздо больше. Даже интерьеры в его фильмах можно рассматривать бесконечно.

Обратимся к иконической сцене, в которой Пол проходит гом джаббар. Огромное пространство комнаты. Неоправданно большое. Почему? Это библиотека в мире будущего без компьютеров, единственное непреходящее собрание мудрости и традиций, которые тоже незримо присутствуют в эпизоде. Из мрака вырываются даже не люди (Гайя Елена Мохийям скрыта вуалью, а юный Пол одет в темный мундир), а колоссальный пол бело-сине-красной расцветки, будто намекающий на корни режиссера. Мозаика или ковер? Точно что-то нарочито архаичное, изображающее то ли концентрическую модель Вселенной, то ли бессмысленный орнамент.

Преподобная мать восседает на стуле, будто притаившаяся черная шахматная фигура. Разумеется, ферзь. Но белых-то нет, и сейчас она сделает ход с помощью отравленной иглы. Вильнёв хотел[4], чтобы эта сцена стала воплощенным кошмарным сном, поскольку именно так он воспринял ее, читая книгу Герберта в детстве. Это принципиальный момент! В отличие от очень многих людей, о которых мы будем говорить в дальнейшем, Вильнёв действительно знал и любил «Хроники Дюны».

В сцене видно, как режиссер понял эпизод романа: его Преподобная мать в исполнении фантастической Шарлотты Рэмплинг была бы рада убить Пола, родившегося вопреки заданию ордена, – это сквозит в ее злобном и мощном взгляде, но внезапно пробуждающаяся сила отрока заставляет ее усомниться.

История этого фильма началась со сна режиссера. Сама картина открывается сном Пола, в котором звучит голос Чани. Видение заканчивается вопросом: «Кто станет нашим новым врагом?» Забегая вперед, скажем, что это не чеховская ситуация – ружье не выстрелит, ответ то ли очевиден сразу (Атрейдесы? снова Харконнены?), то ли так и не будет дан. Но важно вот что: экранизация колосса вряд ли может быть равновелика первоисточнику. В данном случае она даже не герметична, и знающие первоисточник зрители получат от фильма значительно больше, чем те, кто решит сделать первые шаги по Арракису. Это можно объяснить хотя бы тем, что полноценная экспозиция комплексного мира потребовала бы слишком много экранного времени. И тогда было решено поместить главного героя на кушетку психоаналитика, сфокусировавшись на его снах, травмах и комплексах. Здесь, вероятно, сыграло роль участие Эрика Рота – оскароносного сценариста «Форреста Гампа». Заметим: в книге тоже присутствуют сны, но они не играют такой роли и не столь содержательны. У Герберта значение имеет лишь то, что Пол обладает способностью видеть вещие грёзы.

В фильме Вильнёва достаточно четко артикулирована средневековая, тщательно вымарываемая впоследствии из культуры идея о том, что на свете существуют долг и миссии, важные настолько, что ради них можно пожертвовать членами семьи. Заметим, мысль не библейская, поскольку речь идет не о вере. Следует признать, что такой акцент куда более значителен для воспроизведения сути «Дюны», чем наличие иных недостающих деталей «Хроник...».

Первейшим проводником упомянутой идеи становится женский орден Бене Гессерит. Для них цель превыше материнского инстинкта. Однако доктор Юэ предупреждает Пола (в книге эти двое связаны значительно теснее, чем в фильме), что гессеритки лишь говорят, будто действуют во имя высшего блага, но на деле преследуют собственные интересы. Мать главного героя Джессика, состоящая в ордене, то ли по наивности, то ли по умыслу рассказывает сыну, будто таинственное женское общество работает «на благо великих домов». Заметим,

4. «Dune». Director Denis Villeneuve. Breaks Down the Gom Jabbar Scene. // https://youtu.be/ watch?v=GoAA0sYkLI0

что про «воду жизни», которая играет в истории не последнюю роль, в фильме Вильнёва вообще нет ни слова (предположим, что во второй части без нее не обойдется).

Пол не чувствует себя преданным матерью, которая во имя целей ордена подвергла его тяжелому испытанию и смертельной опасности, но его смущает другое: «Я всего лишь часть вашего плана!» – вопит отрок, и в картине нет психоаналитика, который бы объяснил, что суть этого плана в следующем: пациент может оказаться едва ли не наиболее могущественным человеком в империи, «способным подчинить себе пространство и время, прошлое и будущее». Можно ли быть частью чего-то более крупного и значительного? Это довольно точная сцена, доводящая традиционный поколенческий конфликт до невероятного апогея: средневековые родители и сын, словно появившийся на свет в последнюю декаду XX века.

Как только зрителей посвящают в подковерные игры Бене Гессерит, Харконненов и императора, закрадывается подозрение, будто передача Арракиса Атрейдесам – тоже часть высшего плана ордена. Именно ордена, а не правителя империи. Вообще у Вильнёва гессеритки наделены исполинским могуществом, вероятно, за счет насаждаемой таинственности.

Вскоре начинается откат к актуальному модусу мировоззрения, ставящему семейные ценности во главу угла: доктор Юэ идет на сделку с Харконненами и губит самый благородный клан из-за своей жены. Заметим, что о предательстве у Герберта мы узнаем очень рано, Вильнёв же попробовал сохранить интригу для неофитов. Кстати, совершенно непонятно, почему гессеритка Джессика, предвидевшая покушение на себя, не почувствовала скорое предательство Юэ.

Доктор Лайет Кайнс советует герцогу Лето, уже вступившему на прямой путь к гибели, «беречь свою семью». Чуть позже, еще ближе к смерти, он сам спрашивает Джессику, защитит ли она Пола. Не как мать, а как сестра ордена. Далее герцог произносит: «Я не знал, что так мало времени». Примечательно: очень многие герои «Дюны» наделены даром предвидения, но механика совсем разная. В случае Лето это больше похоже на привычное предчувствие. У Джессики – интуиция и навыки гессеритки. У фрименов – заветы. Доктор Лайет Кайнс же – персонаж с налетом хтони – сообщает о смерти Дункана Айдахо, когда летчик еще жив. Да, на тот момент он уже не человек, а воплощенный долг и героизм, но сути предречения это не меняет.

Вильнёвский Лето Атрейдес (в отличие от героя Герберта) тоже потенциальный клиент психоаналитика. Всю жизнь он мечтал быть пилотом, но был вынужден управлять одним из самых могущественных домов Ландсраада. Над ним возвышается фигура отца, которую Лето, вероятно, уже превзошел своим политическим величием, но тени родителей всегда давят. У Пола-старшего было одно преимущество перед сыном: похоже, он мечтал быть матадором и ему удалось совмещать это с основной деятельностью – чтобы развивать эту тему, Вильнёв

использует навязчивый образ фигурки человека с быком в эстетике Пикассо.

Арракис становится местом, где красный герцог (такое именование персонажа есть в книге, но не используется в фильме) перед смертью воплотит свою мечту, сев за штурвал орнитоптера. Ему важно сделать это на глазах у сына, потому героическое спасение команды краулера в картине Вильнёва обретает дополнительное значение. Прежде же для Пола воплощенной мечтой отца являлся другой человек – упоминавшийся Дункан. Так проступает ключевое различие между персонажами писателя и режиссера: у Герберта взаимодействуют герои эпоса, мифические архетипы, а у Вильнёва – учебные примеры из пособия по гештальт-терапии и другим отраслям психоанализа. Это вовсе не недостаток. Напротив, так они выглядят куда человечнее. Более того, сама мифологическая природа образов при подобном прочтении также упрочняется: существует распространенный религиозный сюжет, когда божество (например, Квисатц Хадерах) рождается от множества родителей.

Одного за другим Пол теряет обоих отцов. Вскоре он лишается и матери. С самых первых кадров леди Джессика играет более чем материнскую роль, в ней тоже присутствуют элементы «отцовской партии» и даже чего-то высшего. Орден Бене Гессерит возложил на наложницу Лето задачу родить девочку. Решение произвести на свет мальчика – проявление… Тут важно подумать, чего именно. Женское начало заставляет предположить, что это знак большой любви. Мужское – что это грандиозные амбиции стать матерью Квисатц Хадераха. Сразу вспоминается бессмертная строка Леонарда Коэна о родительских взглядах: My father says I'm chosen. My mother says I'm not. Высшее проявляется, поскольку Джессика оказывается способной своей волей влиять на пол плода.

То, как сын лишается матери, показано Вильнёвым филигранно – это одна из самых тонких сцен. Речь вовсе не о гибели Джессики. Пока они были пленниками в орнитоптере, фразой «Не надо, ты не готов» она могла по-родительски спровоцировать отпрыска применить силу. Но когда эти двое переодеваются на каменистом островке посреди пустыни, то смотрят друг на друга уже вовсе не как мать и сын, а как мужчина и женщина. Без эротизма, разумеется, – стыдливо и печально. Печально, потому что они внутренне расстаются. Скоро Пол сразится в поединке за давшего ему жизнь человека.

Поскольку в фильме отсутствуют многие детали эпопеи – Вильнёв, как и все остальные, бравшиеся за экранизацию режиссеры, признавался, что в идеале видел даже первую часть значительно длиннее, – то сюжет производит еще более четкое впечатление сцен из арабской жизни. Когда действие локализуется на Арракисе, история становится чем-то похожим на великую книгу Джона Кутзее «В ожидании варваров», только вывернутую наизнанку, ведь угроза исходит вовсе не только из-за городских стен; да и вообще непонятно, кто здесь

«свои» – Атрейдесы или фримены. Вариантов лишь два, поскольку в остальном империя, не чуждая, казалось бы, принципу «разделяй и властвуй», рисуется довольно мрачной коалицией.

Вильнёв будто старательно экранизирует восточный роман. Помимо того что он снимал Арракис в Иордании и просил Ханса Циммера создавать музыку именно в такой эстетике, режиссер тщательно отбирает из текста Герберта и плотно нанизывает один за другим признаки именно ориентального жанра: служанка из местных; связь с женщиной низшего статуса; обучение неофита искусству боя; садовник из местных, любящий деревья больше, чем людей (почему пальмы важнее, чем сто жизней? потому что они священны, других объяснений не нужно); гибель друга за наглухо закрытой дверью; благородный правитель, любящий людей больше, чем богатство, хотя потеря меланжа может выйти ему боком; восточный принцип сидеть и смотреть на врага; другой принцип – уходить умирать в пустыню (у Герберта это в «Детях Дюны»); видения и миражи; центральная битва, а также предчувствие еще более страшной угрозы, «которая поглотит весь мир, подобно священному огню»; кругом жарко, вода ценна, но именно огонь священен... Вообще эта образность огня как источника боли неявно присутствует в романах, но чрезвычайно активно эксплуатируется в кино (у Линча тоже).

Стоит отметить, что при всем визуальном эстетизме Вильнёв сильно опирается на литературные средства, предоставляемые первоисточником, – куда сильнее, чем Линч и уж тем более сильнее, чем Ходоровски. Он воздействует на зрителя через уши, средствами языка, потому в его фильме собраны самые меткие реплики («Выпей, это переработанная вода... Пот и слезы») и мощные диалоги. Даже контакт с трансцендентным на первых порах (кто знает, что будет во второй части?) не демонстрируется, а реализуется на словах, репликами в духе: «Я узнал тебя...» (Стилгар Полу). Или: «Я узнал твою поступь, старик» (Пол пустыне). Какой старик?! Тут нагрузка скорее аффективная, чем семантическая. Аналогично слово «демон» в контексте будущего работает примерно как старинный пол в комнате, где происходит испытание гом джаббаром.

Эффектность кино (не литературы) традиционно достигает предела в батальных сценах, причем не только и не столько в масштабных. Примечательно, что у Вильнёва одни бьются в закупоренных скафандрах, а другие в рубахах, как в фильме про гардемаринов. Читателю книги такой визуальный ряд в голову не придет, зритель же может не заметить ничего странного, а наоборот, испытать дополнительное восхищение отвагой последних. В теории понятно, что силовые щиты уравнивают шансы, но вопросы все равно остаются.

У Вильнёва речи нет о проблеме дыхания и атмосфере – неизбежных темах как в вымышленном, так и в реальном космосе. Киновоплощение голоса немного странное, а главное, слишком конкретное. Голос должен оставаться пространством для фантазии, а не

обретать акустические характеристики. Масса шедевров кино связана с визуализацией метафизического, или трансцендентного, но перенос магического в категорию осязаемого редко порождает что-то занимательнее детской сказки. Режиссер признавался: он хотел, чтобы голос звучал «будто из глубин прошлого», но вряд ли при просмотре фильма считывается именно это.

Самой благодатной почвой при постановке картины по «Дюне» являются черви Шаи-Хулуды, которых у Вильнёва неожиданно мало – значительно меньше, чем у Линча. А ведь в XXI веке технически воплотить их куда проще. Но вот где кино вновь начинает великолепно работать на первоисточник, так это в сценах, в которых песок предстает как едва ли не водная стихия, заполонившая пустынную планету, – это то, что, сколько ни описывай буквами, передать не получится, а показать на современном уровне развития компьютерной графики – вполне. Помимо множества других граней смысла это лишний раз выстраивает параллели с древнегреческой мифологией: Шаи-Хулуд – размножившаяся в песчаной Ойкумене Харибда, и новый Одиссей сталкивается с ней вовсе не единожды. Более того, его задача не просто миновать, а оседлать это создание – такова новая мифология.

Экранизировать научную фантастику нужно особенно осторожно – уж слишком много ревностных «специалистов». Традиционно камнем преткновения становится изображение техники будущего. И сколько бы Вильнёв ни заявлял, что он силился аккуратно следовать первоисточнику, бушуют дискуссии о том, изобразил ли он, наконец, орнитоптеры как положено. Ответ: нет. Согласно тексту они должны иметь птичьи крылья с оперением, а вовсе не стрекозьи. Более того, похоже, что Вильнёв взял за основу идею Алехандро Ходоровски, которому, судя по всему, с изображением этой машины помог сам Сальвадор Дали. А может, он обратился к уже привычному для давних поклонников аппарату из компьютерной игры Dune (см. илл. 1–3). Из этой и других игр по «Хроникам…» позаимствована существенная часть архитектуры Арракиса, краулеры и прочая техника. Вид на Карфаг сверху решен совсем уж как в стратегии Dune II. Это беспроигрышный вариант – так мир оказывается знакомым самым преданным, привередливым и благодарным фанатам.

Заметим, и Стилгар на эскизах Ходоровски похож на Хавьера Бардема (см. илл. 4). Но так ли важно, заимствование это или оммаж? Безусловно, само появление в фильме 2021 года Шарлотты Рэмплинг, отказавшейся сниматься у Ходоровски в роли Джессики, – прямая отсылка к давней попытке экранизации. Равно как и обильно используемая композиция Eclipse группы Pink Floyd с альбома The Dark Side of the Moon – Ходоровски приезжал к Гилмору, Уотерсу, Райту и Мейсону на студию Abbey Road, чтобы пригласить их поучаствовать в своей картине, как раз тогда, когда они работали над этим альбомом. Питомец же Харконненов у Вильнёва – очень линчевское

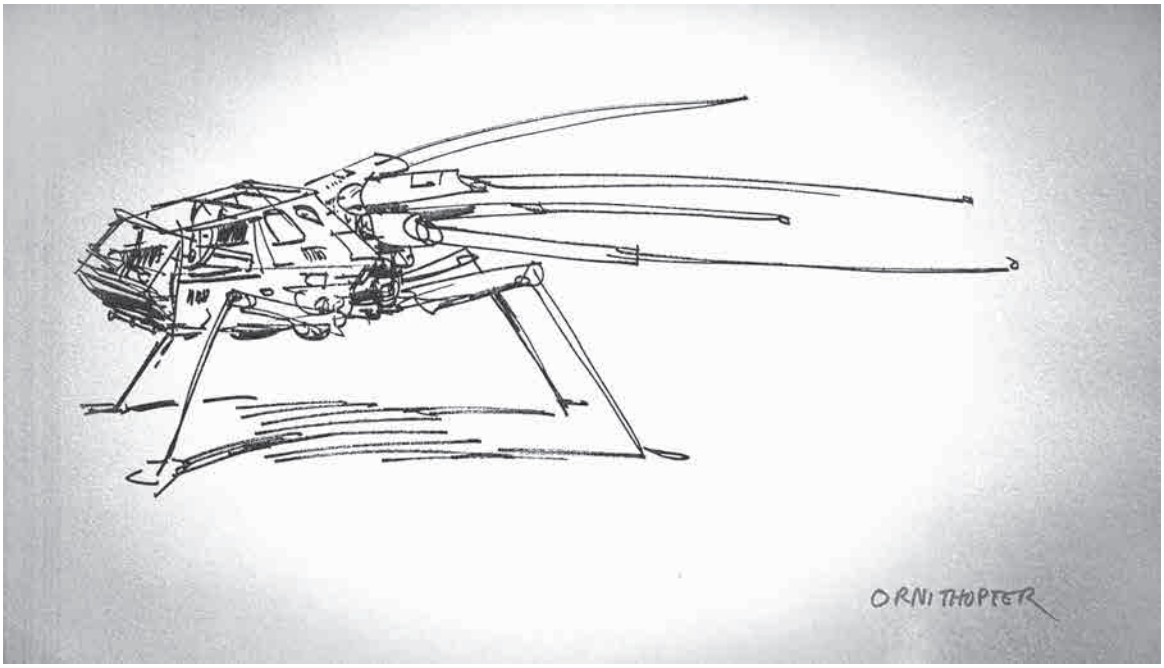
существо. И в этом смысле, что бы ни говорил режиссер, он экранизировал не только книгу, но довольно плотную сеть культурных кодов. И руководил им не исключительно текст, но весьма скрупулезный расчет.

А вот где Вильнёв дает волю собственной интерпретации истории, так это в сфере сновидений юного Атрейдеса, подсознательных образов, которые выводят сюжет за границы, очерченные Гербертом. Зачастую они лишь путают не только зрителей, но и самого юношу.

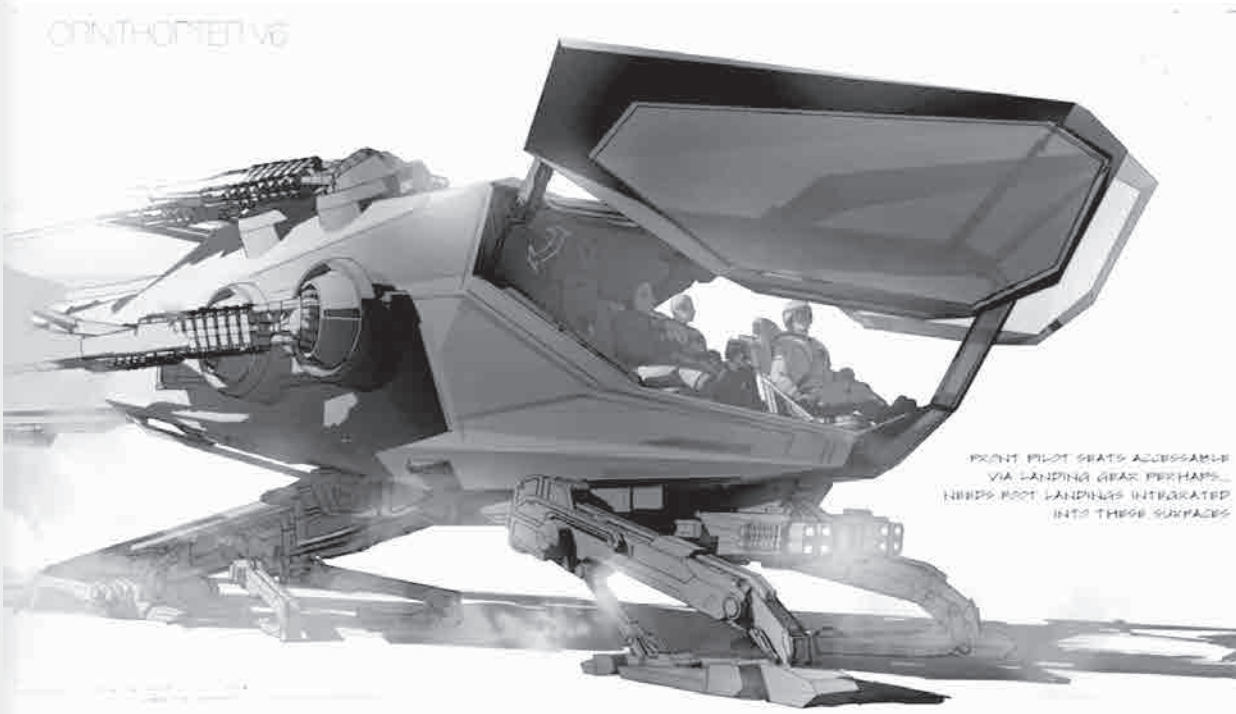
В основном, разумеется, Пол видит Чани. До поры имя девушки ему не известно, но в одном из снов она убивает его. В книге главный герой с самого начала убежден: в грёзах ему является будущее. В фильме же у него нет оснований полагать, что все так однозначно: он видел смерть Дункана у фременов, однако летчик вернулся с миссии живым, да и погибнет он от рук сардаукаров. Это повод усомниться в своем… то ли даре, то ли бремени. Но вот Пол сообщает матери, что она беременна, и Джессика начинает плакать. Отчего? Известно ли ей самой, что она носит Алию? Или женщина не может поверить, что сын – тот самый?.. В принципе, уже можно было бы и не сомневаться, но …My mother says I'm not. Во время полета на орнитоптере во время песчаной бури, когда Пол впервые доверяется стихии Арракиса, его посещает принципиально новое видение – без Чани. Некий неизвестный мужчина начинает напутствовать его (опять же в стиле «Цитадели» Экзюпери). Автор этих строк осознает, что в наше непростое время следующая мысль довольно рискованная, но все-таки позволит себе заметить: выбор на эту роль чернокожего артиста представляется не только данью политкорректности, но и точным семантическим расчетом, если считать европеоидную расу основой аудитории картины. Физиономические различия между афроамериканцами не так очевидны «бледнолицым», а потому далеко не сразу (быть может, даже не при первом просмотре) удается понять, что этот человек – Джемис, с которым у Пола будет смертельная схватка. Пригрезившегося улыбчивого мужчину нелегко узнать в мрачном члене группы фременов. Единственная подсказка – особо напряженная музыка, но указывает ли она именно на это или же акцентирует момент, когда Стилгар забирает оружие у чужаков?.. Непросто разобраться.

Так или иначе, предложение «плыть по течению», которое принимает юный Атрейдес, – это призыв к смерти, приглашение на казнь… или же к окончательному выбору торжественного пути легенды. Разумеется, скорее последнее, тем более что Джемис, кровь которого прольет Пол, не только принесет себя в жертву будущему Квисатц Хадераху, но и спасет его от гибели, ведь именно Джемис включил колотушку, отвлекшую червя, готового проглотить их с матерью.

То, что «закон амталя не позволяет сдаваться», – лишнее указание: фримены соотносятся с Атрейдесами примерно так же, как восточная культура с западной.



Илл. 1. Эскиз орнитоптера для «Дюны» Ходоровски
Илл. 2. Орнитоптер из игры Dune



Илл. 3. Эскиз орнитоптера для «Дюны» Вильнёва

Илл. 4. Раскадровка для финала «Дюны» Ходоровски. Слева направо: Стилгар, Джессика, Алия, Чани, Гурни Халлек

Чани при первой встрече не допускает, что Пол – Муад'Диб, или Лисан аль-Гаиб, или Квисатц Хадерах, или хоть кто-то в этом роде. Здесь тоже проступает очень «человеческий» момент – сначала предначертанная судьбой женщина категорически не верит в героя. Юноша же не решается ей ничего сказать даже перед лицом предполагаемой смерти. Шаламе прекрасно играет то, что сам не ожидает собственной победы.

Тем не менее именно Чани дает ему нож, и это напоминает о сне, в котором ее рука была алой от крови. Вильнёв, комментируя фильм, подчеркивал, что окровавленная женская (не мужская!) ладонь символизирует приближающийся джихад, но очевидность этого символизма вызывает вопросы.

Особое внимание следует обратить на взгляд Чани после того, как Пол поверг Джемиса. В ее глазах нет ожидаемой гордости или предсказуемой радости, нет удивления, нет даже сомнений в своей прошлой точке зрения на смазливого незнакомца. Трактовать это можно чрезвычайно широко, объясняя как ограниченными актерскими способностями Зендеи, так и восточным хладнокровием фременов. В конце концов, это Пол видел ее во снах, а для нее он – никто.

Внезапно Джессика говорит Стилгару, что сын должен улететь на Каладан. Теперь она будто бы не верит в его путь, а значит, начинает верить Чани. Подобная смена матери на женщину – неотъемлемая стадия взросления. Джессика ревнует совершенно наглядно, ее лицо куда выразительнее, чем у юной фременки, и вот тут, пожалуй, становится ясно, что дело все-таки в актрисах, поскольку Ребекка Фергюсон – подлинный бриллиант состава фильма. Недаром Вильнёв сравнивал ее виртуозность с виртуозностью Страдивари.

Впрочем, поведение Чани вполне может отражать саму суть вольного народа, живущего за стеной (Джордж Мартин неоднократно признавался в любви к Герберту, параллелей и даже прямых заимствований в «Игре престолов» можно отыскать мириады, «клинки императора» сардаукары не дадут соврать). Фримены на утверждение, что главная ценность – меланж, возражают расхожей фразой, что главная ценность – свобода. Вильнёв проводит эту линию на потребу западной публике значительно четче, чем Герберт. Действительно, империя зависит от меланжа, а значит, «независимость» – это «не зависимость». Стилгар напрямую заявляет: берите специю и уходите, главное, оставьте нас в покое, не трогайте ситчи.

Одновременно с победой Пола над Джемисом – насколько одновременность возможна в кино – воскресает и празднует свое торжество барон Владимир Харконнен. Признаться, автор этих строк был убежден, что главного антагониста избегают называть по имени исключительно в русском переводе фильма, однако оно не звучит и в оригинале. Так же, принимая во внимание современную повестку, Вильнёв полностью избегает темы педофилии и половой распущенности барона, которые являлись бы безусловными признаками

аристократизма в литературе XIX–XX веков. Тучное, полощущееся в нефти существо с лицом скандинава Стеллана Скарсгорда производит совершенно инфернальное впечатление, делая Харконненов не столько колоритными, сколько пугающе могущественными. С таким лидером совершенно непонятно, как зло может потерпеть поражение, ведь он бессмертен и бессменен, что бы ни думал по этому поводу его племянник Раббан, и в любой момент «может повторить».

Предшествовавшую этому иконическую – то есть буквально собранную по законам литургической живописи – очень красивую сцену последней встречи Лето Атрейдеса и Владимира Харконнена невозможно обойти вниманием. Звучащий фоном католический хорал будто оживляет эту икону, которая на деле существует вне многочисленных, сплавленных в «Хрониках Дюны» религий. Интерьеры и декорации вообще сильная сторона стиля Вильнёва, и в этом эпизоде он развернулся во всю мощь. Здесь словно происходит гибель старинных вокабул – «герцог» против «барона». Это шаг в сторону от архаики. Дальше не будет ничего аристократического или хотя бы формально благородного, ничего традиционного, теперь только дивный новый мир.

В сцене множество нюансов: трудно не заметить, например, что едва живой Лето начинает легче дышать после смерти доктора Юэ, будто месть этому человеку его беспокоила сильнее, чем воздаяние барону. Действительно, ведь механизм возмездия Харконнену вроде как уже запущен, а предатель имел шансы остаться безнаказанным да еще и воссоединиться с женой.

Другая иконическая сцена, сделанная по похожим лекалам, – когда Гурни спасает Пола, втаскивая его на трап орнитоптера в самый последний момент перед нападением червя. Это очень красиво, как часто бывает у Вильнёва, но за этой красотой нет ничего, кроме узнавания живописных образов и идеального соответствия законам композиции.

Наконец, нельзя не остановиться на фигуре эколога доктора Лайет Кайнс. Третейский судья империи, которому «приказано ничего не говорить и ничего не видеть», примечателен не только своими странными функциями. У Вильнёва этот персонаж – чернокожая дама. Композитор Ханс Циммер подчеркивал[5]: для него «Дюна» – это вообще фильм о женщинах и женской силе, что, конечно, очень современно, но довольно неожиданно. Как утверждает Циммер, именно такая трактовка картины легла в основу создаваемого им саундтрека, который многими уже признается едва ли не шедевром.

В оригинале доктор – отец Чани (последняя вдобавок еще и племянница Стилгара, что делает плотность семейных уз едва ли не средневековой). У Вильнёва они вряд ли родственники, Кайнс хранит какую-то очень трогательную и таинственную историю несчастной любви, но главное – эта сторонняя наблюдательница имеет определенное влияние и могущество. У нее есть бункер, связь не только

5. How Hans Zimmer's Genius Made «Dune» a Musical Masterpiece. // https://youtu.be/watch?v=8A3epBE1yjo

с императором, но и с Ландсраадом (что в контексте романа выглядит странно), ей подчиняются фримены… Судя по всему, у всех тут имеются какие-то неочевидные собственные интересы. У всех, кроме потенциального божества Пола. У него интересы только чужие. Не заимствованные, а навязанные. Не воля, а миссия, предназначение. По большому счету, он в ловушке, выстроенной его матерью, пожелавшей ослушаться приказа ордена.

В тексте Герберта доктор явно шпионит в лагере Харконненов в интересах фременов, у Линча гибнет от рук приспешников барона. В случае Вильнёва Кайнс представляет собой не просто агента вольного народа, но едва ли не часть стихии Арракиса, поскольку она желает быть проглоченной ее господином – песчаным червем Шаи-Хулудом. Неужели в таком случае она смогла бы избежать смерти? Это одна из множества загадок, которые Вильнёв так и оставляет без ответа.

Центральное понятие «Звездных войн» – «сила». В «Дюне» похожее место занимает «путь». «Он будет ведать ваши пути, словно рожденный на них», – гласит легенда о Муад'Дибе. Краулер просеивает песок, поэтому чем длиннее его дорога, тем больше урожай, – Вильнёв показывает, как исполинская махина закладывает огромный крюк в сцене спасения экипажа. Значение этого слова для ордена Бене Гессерит в фильме не обсуждается, но, так или иначе, путь на Арракисе необходимо длить. Иногда это происходит естественным путем, иногда – в угоду продюсерам. В любом случае то, что мы видим в фильме 2021 года, – лишь отрезок пути, только часть первой книги эпопеи. Вторая картина запланирована на конец октября 2023-го. Удивительно другое: многие спрашивали режиссера, представлял ли он себе экранизацию «Дюны» в юном возрасте, смотрел ли фильм, читая роман. Он отвечал: «Да», добавляя, что снял картину в точном соответствии со своими детскими фантазиями. Позволим себе усомниться в том, что уже тогда доктор Лайет Кайнс виделся ему чернокожей женщиной. Скорее Вильнёв имеет в виду масштаб того визуального пиршества, которое теперь удалось воплотить. И если почти полвека назад воображение рисовало ему монументальные планы абсолютного кино, то речь идет о безусловном режиссерском даровании, а не об умении «правильно» давать интервью.

Космический пеплум, или *The spice must flow.* Девятый фильм Алана Смити

Сколько ни переводи фразу The spice must flow, смысл ее полностью передать не удастся. Более того, в качестве рефрена она в первоисточнике не звучит. Это изобретение Дэвида Линча – режиссера, экранизировавшего «Дюну» почти тремя десятилетиями раньше Вильнёва. То, что «пряность должна течь», то есть быть доступной тем, кто в ней нуждается, понимали многие, потому, когда Дэвид Лин отказался, начались поиски другого постановщика. Некоторое время в кандидатах ходил Ридли Скотт, но он предпочел заняться «Бегущим по лезвию».

Римейк последнего четыре года назад снял Вильнёв. Как известно, чуть раньше Скотт выпустил «Чужого» – картину, теснейшим образом связанную с «Дюной» Алехандро Ходоровски, как чисто визуально, так и с точки зрения того, что на нее перешла часть группы чилийского режиссера. Сам Линч в это время обдумывал предложение ставить шестой эпизод саги «Звездные войны» – «Возвращение джедая». О влиянии книг Герберта на само появление этой франшизы Джордж Лукас всегда говорил значительно менее охотно, чем о том, что R2-D2 был инспирирован аппаратом в кабинете стоматолога, а также фильмом Акиры Куросавы «Скрытая крепость»[6] (почти «Цитадель»). Обратите внимание, как тесно все связано!

Добавим, что творческая задача, которую перед Линчем ставил продюсер Дино Де Лаурентис, состояла именно в том, чтобы «ответить» прославленной франшизе, сделав «“Звездные войны” для взрослых», – эту формулировку повторяли все причастные к экранизациям Герберта во все времена. Так или иначе, с самого начала у исполнителя главной роли Кайла Маклахлена был контракт еще на четыре фильма серии, у режиссера – еще на два. Но первая картина вернула лишь три четверти затрат. Люди выходили из зала в негодовании, ничего не было понятно. Авторы начали раздавать брошюры перед сеансами, но зрители не читатели… В результате «Дюну» погубили как раз «Звездные войны», которые, происходя из того же источника, оказались и технически совершеннее, и в хорошем смысле проще. В итоге франшиза не задалась, а другие книги Герберта лишились шанса на экранизацию… до недавнего времени. Франшиза умерла, но остался фильм.

Вообще, путь от Дэвида Лина до Дэвида Линча оказался довольно долгим и витиеватым. Ставки для Дино Де Лаурентиса были слишком высоки: «Дюна» была одним из тех проектов именитого продюсера, с помощью которых он хотел вернуть эпоху великого итальянского кино. Недаром даже открывающие титры сделаны по канонам пеплума. А то, что картина посвящена Федерико Де Лаурентису – его сыну, погибшему в авиакатастрофе в 1981 году, – позволяет предположить, что это еще и семейное дело.

Работа стала крайне важной и для Дэвида Линча, кардинально изменив его судьбу и преподав урок бескомпромиссности: после «Дюны» режиссер уже не подписывал контракты, в которых у него не было бы права «финального монтажа». Более того, он – мастер эксперимента, визуализации подсознания и камерного кино (причем желательно, чтобы «камера» была с черно-белым полом и алыми занавесками) – никогда более не брался за картины эпического масштаба. Это стало чуть ли не его творческим принципом: чем громче название (например, «Внутренняя империя»), тем теснее происходящему в рамках, очерченных мизансценой.

А с фильма, пустыня в котором не имела границ, Линчу пришлось снять свое имя. В результате постановщиком значится Алан Смити – выдающийся и чрезвычайно плодовитый кинематографист: режиссер,

6. «Трое негодяев в скрытой крепости» (Kakushi-toride no san-akunin; 1958). – *Прим. ред.*

сценарист, оператор, актер, который даже номинировался на разные премии… На деле это вымышленный человек, под личиной которого скрываются те, кто не хочет фигурировать в титрах. Сценарист, который тоже как бы Линч, имеет еще более интересное имя – Иуда Бут, тезка апостола-предателя и однофамилец убийцы Авраама Линкольна. На компромиссы пришлось идти с самого начала: главную роль должен был играть Кеннет Брана, и эта работа определенно повлияла бы на всю дальнейшую карьеру мастера шекспировских сюжетов. Да не только на карьеру… Роль принцессы Ирулан Линч хотел отдать Хелене Бонем Картер. Не хотелось бы уподобляться «желтой прессе», но нельзя не отметить, что у женатого Браны и Картер будет бурный роман, однако они познакомятся только в 1988 году. Ясно, что если бы они встретились на площадке «Дюны» пятью годами ранее, то для обоих изменилось бы очень многое. В этом свойство эпопеи Герберта: она меняет биографии, даже если не фигурирует в них.

Те, кто видел фильм Линча[7], удивятся: зачем на роль Ирулан приглашать серьезную актрису, коль скоро в картине ей играть практически нечего? Все дело в том, что по задумке режиссера планировалось существенно более активное участие этого персонажа. Линч подошел к экранизации неожиданно педантично и отвел принцессе ту же роль, что и Герберт: она своего рода летописец, историк мира, а потому ее устами пояснялось происходящее. В частности, девушка произносила объемный текст-пролог, который, как мы уже отмечали, не добавлял зрителям понимания. В результате по воле продюсеров фильм открывается демонстрацией книги и едва ли не комиксом из книжных иллюстраций. Эти картинки помимо прочего излагают историю о войне роботов с людьми (описанным сюжетным поворотом Герберт, видимо, дал толчок «Терминатору», хотя Карел Чапек в пьесе R.U.R. изобрел его раньше[8]), которая и привела людей к тому, чтобы отказаться от компьютерной техники. Так вот, роботы на этих иллюстрациях антропоморфны и соразмерны человеку, что немного странно в контексте произведения. Так или иначе, но комикс со временем будто оживает и на экране появляются герои.

С точки зрения меры условности весь фильм сделан так, чтобы ни на секунду не дать забыть: он – экранизация книги. Это не хорошо и не плохо, таково одно из многих свойств картины, которые отличают ее от работы Вильнёва, безусловно, претендующей на автономность. Далее мы будем говорить о различиях этих фильмов, не для того чтобы подчеркнуть недостатки одного или другого, а потому что на контрасте открываются многие детали произведений, а также принципов экранизации.

Действие у Линча куда театральнее, герои представляются как в телевизионных спектаклях. Сцена с коробкой значительно слабее, потому что показана боль. Как и голос, ее безопаснее оставлять фантазии.

7. На сегодня существуют две версии картины: «театральная» – полуторачасовая и условно «полная» (хоть и сокращенная относительно режиссерского замысла) – трехчасовая, которая и рассматривается в статье.

8. Об этом можно спорить, но многие сходятся во мнении, что Чапек – автор понятия «робот». Примечательно, что первое же произведение о роботах было посвящено восстанию машин.

Эстетически картина Линча и правда напоминает «Звездные войны». «Да прибудет с тобой рука Господа», – говорят персонажи, почти слово в слово отвечая на пожелание: «Да прибудет с тобой сила». Даже в музыке угадывается тема лукасовской франшизы и что-то вроде «Болеро» Равеля. Как обычно, над «Дюной» работала масса выдающихся людей, композитором выступил Брайан Ино.

Прекрасна сцена тренировки Пола с механическим роботом-бойцом – вовсе не антропоморфным, как в открывающих комиксах. Это подчеркивает, что прологом выступала внешняя надстройка другого автора. Гурни признает: Пол сражается не его стилем и не стилем Дункана, «чувствуется влияние его матери». Дар главного героя у Линча, как и у Герберта, носит куда более определенный и многообещающий характер, чем у Вильнёва.

Линч сразу показывает: источником заговора является навигатор то ли страшного, то ли странного вида. Глава же империи не более чем марионетка Гильдии космогации. Он мелок и нелеп до ничтожности. Мельче него разве что Преподобная мать Гайя Елена Мохийям – придворная прорицательница неказистого правителя. Никакого ощущения всесильности ордена Бене Гессерит нет и в помине, а значит, они и не смогут взять с Харконненов обет не убивать Пола и Джессику… Вильнёв играет в современную повестку – тайное правительство, масштабные планы, которые принципиально непостижимы… Линч снимал в другую эпоху – высшей инстанцией в его сюжете становится навигатор третьей ступени (есть иные? они выше или ниже?) – неантропоморфный (то есть чуждый человеку) монстр-наркоман. В фильме 2021 года об этих существах почти ничего не сообщается, но складывается впечатление, что они не более чем слуги, решающие транспортные задачи.

Внешний вид навигаторов у Герберта не описан настолько, чтобы представить их себе однозначно, а Линч всегда любил создавать странных существ примерно в той же степени, как Вильнёв обставлять интерьеры и проектировать немыслимую технику вроде космических кораблей в форме мандариновых долек. Линч – безумный демиург, могущий воплощать кого угодно, но целенаправленно плодящий уродцев, среди которых навигаторы с кошачьими носами – одно из самых удивительных изобретений. И черви… У Линча они в меньшей степени походят на Харибду (впрочем, в навигаторах можно разглядеть сфинксов), а выглядят куда незауряднее, насколько это возможно для первичноротых.

Как уже отмечалось, фильм 80-х годов, в котором монстров приходилось снимать в песочнице, наполнен Шаи-Хулудами. Их связь с меланжем намеками или прямым текстом декларируется постоянно, в результате чего черви приобретают особую важность. Песочной походки нет, но сцена нападения монстра на мать и сына сделана куда драматичнее. Линч не мог бы изобразить песок как водную стихию, но дополнил появление Шаи-Хулудов молниями, а также придумал множество не соразмерных его техническим средствам сцен.

У Линча представители Гильдии космогации говорят на другом языке, что особенно важно, ведь внешне разные расы в этом фильме слишком похожи. Свита навигаторов – будто промежуточное звено между людьми и своим руководством. Разумеется, Вильнёв хорошо знал картину предшественника, и его Харконнены больше напоминают именно представителей Гильдии из фильма 1984 года, хотя, видимо, он вдохновлялся Линчем и ранее (ср. илл. 5, 6). Упомянутый выбор визуального решения в новой картине скрадывает важные различия рас и народов. Так, у Вильнёва ментат Атрейдесов и ментат Харконненов больше похожи на своих работодателей, чем друг на друга. Это существенно влияет на социальное устройство мира и лишний раз заставляет усомниться в том, сколь педантично режиссер отнесся к первоисточнику.

У Линча поразительно мало загадок. Он обожает объяснять необъяснимое, тем удивительнее, что его упрекали в энигматичности. Да что там объяснять – показывать! В картине не только излагается принцип работы навигаторов, иглы-охотника или кондескостюмов, но даже демонстрируется сворачивание пространства (см. илл. 5).

В то же время мир Линча будто крупнее и сложнее: «На [планете] Икс много машин... Новых машин... Они лучше, чем те, что на Ричес», – говорит навигатор. В одной этой фразе очень много информации. Во-первых, универсум Линча не ограничивается Кайтайном, Каладаном, Арракисом и Гьеди Праймом, в нем появляются и другие планеты «Хроник Дюны», которые в первой части лишь упомянуты единожды. Во-вторых, похоже, что влияние навигаторов распространяется не на все из них или, по крайней мере, не в равной степени. В-третьих, существует некая внешняя (или внутренняя) угроза. Наконец, в-четвертых, видимо, победа над роботами не была окончательной.

У Линча именно навигатор просит убить Пола и вообще видит угрозу в Атрейдесах, что удивляет даже императора и Преподобную мать, у которой, похоже, изначально и в мыслях не было ничего про Квисатц Хадераха. Это вызывает вопросы относительно общей глобальной задачи ордена.

Что касается Харконненов, то у Линча они значительно комичнее и разнообразнее. Второй племянник барона Фейд-Раута (у Вильнёва он отсутствовал вообще) в исполнении Стинга играет куда более существенную роль, чем Раббан. В качестве «мебели со сложным лицом» появляется даже такой эпизодический персонаж, как начальник охраны Нефуд. Впрочем, скорее он имеет значение амулета, ведь в его роли снялся один из важнейших линчевских артистов Джек Нэнс – легендарный Генри Спенсер из «Головы-ластика».

Если Вильнёв силится изобразить мир нарочито старинным, то Линч пытается привнести футуризм в гербертовское средневековье. Книги у него похожи на планшеты, которые в 80-е годы были чистой утопией. Занятные барабаны в виде призм, вероятно, тоже отражали

прогнозируемые представления об эпатажной торжественности. А уж как у него реализованы силовые щиты…

Вильнёв наполнял помещения простейшим, не пышным антиквариатом. Внутреннее убранство в его «Дюне» порой сойдет за современный буржуазный интерьер. Линч же стилизует все под начало XX века. Иногда кажется, будто его герои входят в декорации Фрица Ланга или классики нуара, расцветившейся по недосмотру. Средства межпланетной связи напоминают первобытные телефоны, а рубка управления императорского крейсера – образец стимпанка, безошибочно ассоциирующийся с Жюлем Верном. Но особо примечательны изменения, которые претерпели Гурни и Дункан – они не брутальные качки, как у Вильнёва, а благородные интеллектуалы. Гурни Халлек еще и менестрель, не чуждый прекрасному. На совете герцога он не подшучивает над наследником, а заявляет, что воины Атрейдесов – «воплощенная сила»: «Лица их крепки, как восточный ветер. Они возьмут пески в плен». Пола воодушевляют слова, а не звериный оскал бесстрашного наставника. Главный герой у Линча в положении идущего по стопам если не великих, то крайне уважаемых. Он – продолжатель традиций, лучший ученик всех учителей, а не униженный подросток. В принципе, это отражает перемены в социальном устройстве, произошедшие между 1984 и 2021 годами. Пол – золотой принц, который на отдельных планах выглядит сверстником отца, а вовсе не зеленым неофитом.

В героях раннего фильма больше культуры и подлинной архаики, потому именно Линчу, а не Вильнёву удается не изобразить, а создать истинно укорененный и завязанный на прошлое мир. Когда его герои обсуждают пословицы, то вспоминают присказку: «Столб дыма днем – пожар ночью». У Вильнёва же звучат слова про «подтирание задницы песком».

Сам Лето у Линча тоже мудрее. Он не пылинка, подвластная обстоятельствам, предчувствующая свою смерть. Герцог желает быть императором, а не жалуется, что не стал пилотом. Он рассуждает о необходимости перемен: «Человеку нужен новый опыт. Спящий должен проснуться». Линч – мастер киносновидений – будто с силой отбрасывает свой любимый штандарт, который спустя почти тридцать лет поднимет Вильнёв.

У Линча Пол почти не видит снов. А когда видит, то в первую очередь в них появляется будущая лужа на полу кабинета отца (ох уж эти отражения луны в воде…) или резервуар фрименов. Чани возникнет не сразу, потому что Линч не снимает о любви. Его Лето не говорит своей наложнице: «Джессика, зачем я мечтал о троне путем политического брака?» – эта мысль звучит в его сознании, но женщина желанных слов так и не услышит. Герцог мыслит стратегически, потому в один момент даже отказывается убивать Владимира Харконнена. Странно… Тем более он сам писал барону о вендетте… Единственное объяснение в том, что роковая ошибка – неотъемлемая деталь судьбы крупного политика.

Кстати, из-за того что линия мечты о карьере летчика у Линча отсутствует, многие реплики отданы другим относительно фильма Вильнёва персонажам. Так, например, координационная встреча с Дунканом перед вылетом на Арракис проходит у Лето, а не у Пола (ему же тут не нужен второй отец).

Потом – тоже до появления Чани – Атрейдесу-младшему снятся огонь, вода, зеленая луна, ладонь – все это линчевская образность. Собственно, в фильме используются многие излюбленные средства режиссера – карлики, близнецы (среди фременов), девочка, говорящая жутким голосом (Алия), и другие.

А вот кто у Линча более мелок (кроме названных выше), так это доктор Юэ. Он ведет себя, словно маньяк, не раскаивается в содеянном и, похоже, не так уж стремится увидеть жену. Роль доведенного до отчаяния мужа катастрофически не попадает в амплуа Дина Стокуэлла, артист не справляется. В этом отношении выбор азиата Чан Чэня, который одним взглядом изображает трагический путь самурая, оказался куда точнее. Тем не менее послание доктору внутри трупа – блистательная сцена в линчевском духе.

Поскольку фильм 1984 года не эксплуатирует препарирование психологических травм, то роль Джессики-матери отличается разительно. Она оказывается ведомой, будто с самого начала являясь не более чем членом свиты сына. В этом отношении их диспозиция прямо противоположна прочтению Вильнёва. Да, женщина родила мальчика из любви к мужу, но именно этим и погубила герцога. Гайя Елена Мохийям сразу говорит, что Лето теперь никто не поможет, Джессике остается лишь согласиться (от вильнёвской героини такого поведения ожидать невозможно). Гессеритками ее поступок трактуется как непростительная ошибка, и наложницу герцога сразу отчисляют из ордена. О том, что «страх убивает сознание», тоже говорит не мать, а сын, поскольку понимание данной максимы – не воспитание, а талант. В мужском мире (напомним, фильм снимался в нетолерантные времена) женщине нечего дать будущему божеству, кроме разве что себя, а для этого нужна Чани, а не Джессика. Допустим… Однако даже по сравнению с новым фильмом в картине 1984 года линия девушки-фременки практически отсутствует. То есть реплик у нее мало и там и там, но в случае Вильнёва Чани, по крайней мере, очень важна, тогда как у Линча ее присутствие кажется продиктованной первоисточником формальностью.

Заметим, Пол оказывается в фильме Линча в том же положении, что и зрители, – он сразу понимает: Арракис – не дар, а испытание и козни императора. Однако раскрутить цепочку интриг до навигаторов ни он, ни ментат Суфир Хават все-таки не в состоянии. А вот что касается другого источника интриг – доктора Юэ, то о его предательстве сразу узнают лишь зрители. Эту тайну барон Харконнен хранит даже от собственных племянников. И то, что фримены контролируют Арракис, тоже становится откровением, будто Атрейдесы совсем не имели представления о добыче меланжа прежде…

Ясновидение и прочие ментальные практики вновь ограничиваются ровно настолько, чтобы не создавать проблем развитию сюжета исходя из принципа лимитированной посвященности. Скажем, доктор проверяет кандидаток в служанки Джессики. В сцене присутствует намек на то, что предатель – он. Мать Пола тоже чувствует этот намек, но… на лбу Юэ красуется знак имперского соответствия, выходит, усомниться в нем нельзя, несмотря на навыки гессеритки. В итоге выбор прислуги осуществляет даже не будущая хозяйка. Как и у Вильнёва, Джессика не понимает, пришла эта женщина с мыслью о насилии или о подарке. Что мешает ей видеть суть?

Упомянутая служанка играет у Линча более заметную роль. Пол спасает ей жизнь (у Вильнёва тоже), но в данном случае она возвращает долг и сообщает ему о предателе. Впрочем, это «предсказание» оказывается совершенно бесполезным. В сущности, хотя служанка и появляется на экране чаще, ничем, кроме любви режиссера к персонажам с физическими дефектами, это не объяснить.

Как мы отмечали, у Линча совершенно другой доктор Лайет Кайнс – более гербертовский. Его играет Макс фон Сюдов, и потому персонаж вызывает безоговорочное доверие сразу, быть может, даже в большей степени, чем Лето. Важное отличие: у Вильнёва доктор слишком таинственна, а потому некоторое время есть определенные сомнения относительно ее интересов. У Линча же Кайнс скорее легитимизирует и оправдывает в глазах зрителей претензии амбициозного герцога на трон, поскольку признается в симпатии к нему: доктору понравилось, что Атрейдес заботится о людях больше, чем о меланже.

Кстати, сама сцена спасения экипажа отличается разительно: у Вильнёва она раскрывает почти всех участников, включая песчаных червей, тогда как у Линча эпизод сделан исключительно ради проявления качеств герцога. Никаких внешних носителей для подъема краулеров нет, никто не выходит из орнитоптера, сам краулер почему-то дергается, когда экипаж уже покинул его… Это важная сцена, поскольку она показывает предел возможностей режиссера. Однозначно, имея современный арсенал, Линч наполнил бы ее событиями и деталями, но в начале 80-х ничего более впечатляющего он воплотить не мог, и поглощение краулера в пустыне напоминает о холмиках песка из «Сталкера» Тарковского. Вот только у советского режиссера средства адекватны содержанию, тогда как здесь явный недобор по масштабу.

Доктор Кайнс сразу сближается с Атрейдесами и моментально начинает склонять их к союзу с фрименами. У Линча именно он плюет на пол перед герцогом, тогда как у Вильнёва это делает Стилгар. Такое перекладывание акта нетрудно объяснить – в фильме Линча именно Кайнс является подлинным лидером фрименов, а также отцом Чани. Этот момент соответствует первоисточнику, хотя и у Герберта плюет тоже Стилгар.

Аналогичная проблема масштаба возникает в сцене битвы Атрейдесов с Харконненами (сардаукары, заметим, не участвуют) – она не

величественна, а суетна. Эпизод убийства Лето вовсе не иконический и держится исключительно на обаянии Стинга. Кстати, в этой сцене становится ясно, что музыкант, несмотря на органичность, словно играет Малкольма Макдауэлла в образе Алекса из «Заводного апельсина».

Примечательно, что мы видим флаги дома Атрейдесов, которые имеют экоанархистские черно-зеленые цвета. Впрочем, это не изобретение Линча – так писал Герберт.

Харконнены, похоже, не могут свободно дышать на Арракисе, то есть к вопросам атмосферы Линч отнесся педантичнее. Дункана убивают вообще походя, никакого акцента на героизме здесь нет. Ментат Харконненов Питер де Врис, очевидно, как раз тот персонаж, у которого имеются свои скрытые, но масштабные интересы. Он не выглядит обремененной интеллектом марионеткой барона, как в фильме 2021 года, вот только Лето убивает не Владимира, а именно его.

После смерти отца Пол спрашивает себя: «Где мои чувства? Я не испытываю переживаний...» Он не разбитый подросток, не Одиссей поневоле, но Гамлет-буддист, парадоксально не сомневающийся в необходимости возмездия. Интересная смесь. Ему совершенно не нужно объяснять ничего про Муад'Диба, это он расскажет собственной матери все подробности, даже еще не зная значения этого слова – так фримены называют тень на второй луне, похожую на мышь. Вот почему он видел луну во сне! В целом избранничество героя артикулировано значительно ярче и традиционнее. Не менее важно, что свободный народ у Линча вовсе не восточный. Фримены представляют собой технически развитое сообщество, живущее под землей. Этническая специфика отсутствует, и таким образом синие глаза приобретают особое значение в качестве отличительной черты.

Джессика и Пол нападают на их группу первыми. Стоит ли отмечать, что в ней нет ни одного чернокожего? Чани, держащая незнакомца на мушке, говорит: «Я бы не позволила тебе навредить моему народу». Напомним, у Вильнёва эта фраза отличалась одним словом, имеющим большое значение: «Я бы не позволила тебе навредить моим друзьям». Девушка влюбляется в чужака молниеносно и сразу учит драться с Джемисом. Последний у Линча – персонаж абсолютно эпизодический. Более того, по закону амталя он будет изгнан из сообщества даже в случае победы, что делает дуэль практически бессмысленной. Сцена неказистая, а главное, она не дает ответа на немаловажный вопрос: кто поставил колотушку, спасшую мать и сына от червя?

Куда ярче и полнокровнее выглядит дуэль Пола с Фейт-Раутой – вот ключевой поединок, но он происходит уже в той части фильма и книги, которая осталась за рамками ленты Вильнёва. Собственно, картина 2021 года соответствует двум третям фильма 1984-го. Дальше повествование у Линча развивается намного сумбурнее и порой граничит с бредом, поскольку причинно-следственные связи отсутствуют.

Это можно объяснять с разных позиций. Например, дескать, все дальнейшее диктуется самой судьбой или древним пророчеством, а значит, мчится неудержимо, не нуждаясь в мотивации. Другой вариант: действие по большей части происходит в насыщенной меланжем пустыне, а потому превращается в галлюциногенный трип. И, конечно, данное обстоятельство нельзя не попытаться аргументировать тем, что пятичасовой фильм продюсеры потребовали сократить. Но на самом деле именно потому вторая «Дюна» Вильнёва интересует особо: как он справится с оставшейся частью сюжета?

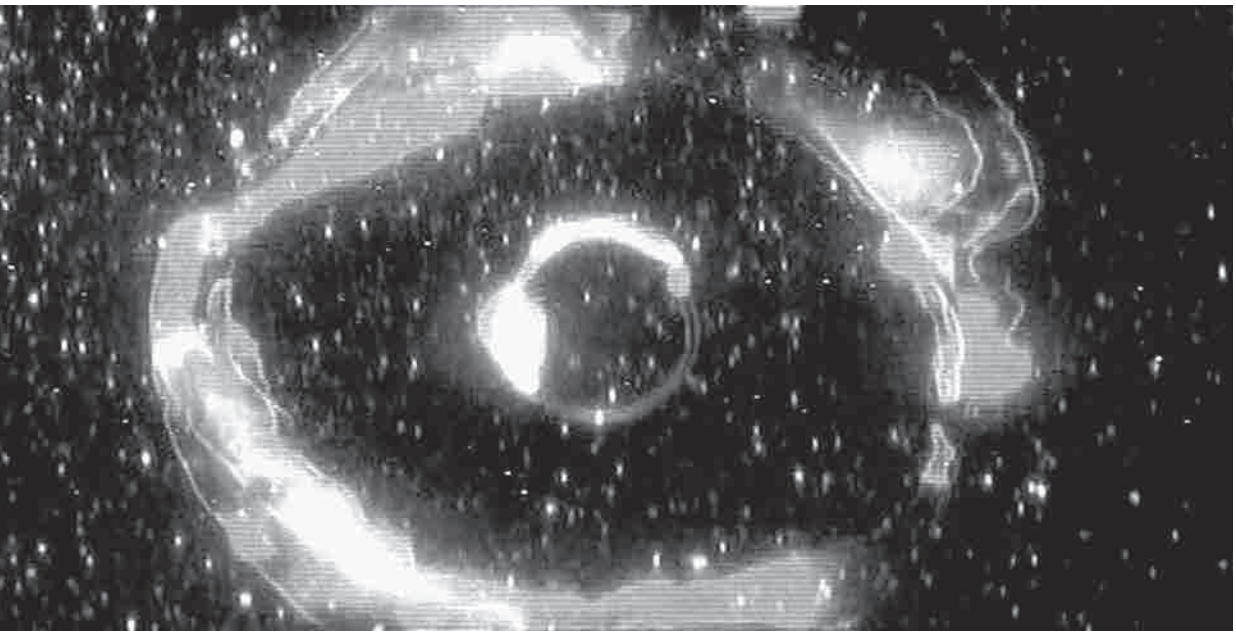
У Вильнёва беременность Джессики упоминается походя, тогда как у Линча эта линия развивается сразу: «Дочь будет зачата, когда нам придется уехать». Потом еще раз: «Зачата в любви, в час расставания с домом». Пол совершенно определенно говорит матери, что она носит девочку. Во вселенной «Хроник Дюны» Алия крайне важна. Изначально планировался ее династический брак с Фейд-Раутой Харконненом, чтобы породнить два непримиримых дома. Племянник-любовник Владимира, невзирая на внешнюю красоту, производит настолько отталкивающе впечатление, что его невесте нельзя не посочувствовать, однако все сразу идет не так. В книге Алия будет женой Дункана, а для Линча ребенок-разрушитель стал одним из наиболее интересных и заманчивых персонажей (см. илл. 7).

Нет смысла подробно разбирать ту часть сюжета, которая не имеет параллелей в первом фильме Вильнёва. Отметим только некоторые из обстоятельств. Стилгар (как Гурни и Дункан) тоже значительно менее брутален и похож скорее на интеллигентного и скромного правителя – вождем его назвать не повернется язык. Из Суфира Хавата делают Харконнена. Оказывается, сменить этническую принадлежность нетрудно, достаточно установить устройство в сердце и закачивать яд. Противоядием, поддерживающим жизнь, является молоко котомыши. Зверь абсолютно в линчевском духе!

Джессика сама станет Преподобной матерью, для чего пройдет испытание «водой жизни» – желчью юных песчаных червей. Эта сцена (как и многие другие отсутствующие у Вильнёва) служит колонной храма картины, обеспечивая симметрию, цельность и завершенность (свойства, чуждые фильму 2021 года), – она соответствует испытанию гом джаббаром, которому мать подвергает сына в начале.

Пол учит фременов вести бой с помощью звука – этот момент часто критикуется подлинными фанатами Герберта, поскольку у писателя ничего подобного нет. В книге искусство борьбы именуется weirding way – «странный путь». Путь! Главное, сам Атрейдес-младший с неожиданностью обнаруживает, что одно лишь его имя способно убивать. Вокабула «мышь» может нести смерть, если она таинственно звучит на неведомом языке как «муад'диб».

В ответ фримены обучают его езде на червях, и центральной сценой картины становится именно оседлание Полом Шаи-Хулуда. А кульминационной битвой – сражение с императором, в котором мы



Илл. 5. Кадр из «Дюны» Линча
Илл. 6. Кадр из «Прибытия» Вильнёва

Илл. 7. Алия из «Дюны» Линча
Илл. 8. Рудольф Гигер в мастерской с эскизами замка Харконненов

не видим ни одного из обещанных пятидесяти легионов сардаукаров, что лишний раз наводит на мысли, будто эта баталия – галлюцинация, тем более что у главного героя уже давно синие глаза.

Вновь литературно пересказываются годы событий, скрадывающие долгий и трудный путь к торжеству Муад'Диба и остановке добычи меланжа. И только после этого император наконец посылает сардаукаров, а у Пола во сне разбивается луна, видения исчезают, поскольку пророчество становится основной тканью происходящего.

Главный герой, выпив воду жизни (а это подвиг под стать то ли Гераклу, то ли Сократу, то ли Одиссею с его посещением Аида – юный Атрейдес силится впитать все мыслимые культурные коды), обретает способность управлять червями и потому обречен на победу. Более того, теперь он может уничтожить меланж навсегда, а вместе с этим падет империя. «Отец, спящий проснулся», – заявляет Пол, и его месть переходит в финальную фазу.

Император совершает роковую ошибку, прилетая на Арракис лично. К нему в качестве посланницы направляют Алию, и никто не волнуется – этому ребенку, способному испепелять и манипулировать, навредить невозможно. Интересно, что именно Гайя Елена Мохийям приказывает убить ее, а ведь на этот раз Джессика родила девочку, как того желал орден.

Алия верит в Пола абсолютно и настойчиво повторяет Владимиру: «Дождись моего брата». На данном этапе нет смысла даже переживать, после всех архетипических подвигов и испытаний ничто не может пойти не так. Даже природа на стороне фрименов во главе с Атрейдесом – внезапно начинается буря, и вражеские корабли не могут взлететь. Впрочем, победа случилась бы в любую погоду.

В очередной раз звучит религиозная мысль: «Муад'Диб стал рукой Господа, исполняющим пророчества фрименов». Вильнёв, как мы уже отмечали, упоминал о демонах, тогда как герои Линча неожиданно и настойчиво твердят о боге. Вообще, присутствие и роль образа Господа в научной фантастике – тема отдельная, равно как и вопрос о том, насколько внеземные миры и открытия астрофизики сочетаются с церковными доктринами. Фильм 1984 года их не то что примиряет, но рассматривает как уже вполне согласованные. Однако нельзя не обратить внимания на структуру фразы: «пророчества фрименов» будто бы имеют иную относительно бога природу. Дескать, есть религиозные воззрения с Господом и пророчества фрименов. Они могли бы не взаимодействовать и даже не принадлежать одной бытийной иерархии, но вот появился Муад'Диб, который, развязав великую войну, принес наконец мир.

Приведенные слова могут даже навести на мысль, будто пророчества фрименов первичны по отношению к религии, поскольку могли бы осуществляться как с божьей помощью, так и без. Однако это было бы слишком для неаполитанца Де Лаурентиса и Голливуда 80-х. Продюсер фильма был яростным католиком, зарубившим на корню

многие «еретические» работы, такие как «Путешествие Дж. Масторны» Федерико Феллини по сценарию Брунелло Ронди и Дино Буццати и другие. Так что в самом конце озвучивается пословица (опять!), расставляющая все по традиционным местам: «Бог создал Арракис, чтобы испытать нас на верность. Никто не может идти против слова божьего».

Финал фильма совсем уж религиозный, не имеющий никакого отношения к книге и превращающий (в смысле библейских коннотаций) эпопею Герберта чуть ли не в «Хроники Нарнии»: над Дюной начинает идти дождь. В общем, если случается то, что должно, то все будет хорошо. Арракис, по сути, становится Каладаном.

Авторство Линча сквозит почти в каждом кадре, но, несмотря на это, многие обстоятельства и насилие продюсеров над картиной так и не позволили режиссеру признать эту работу «своей». Как всегда, подобные случаи тщательно драпируются мифологией. Чем дальше, тем настойчивее режиссер говорил, что не читал книгу, когда соглашался на постановку: «I thought he said “June” instead of “Dune”»[9]. Интересно, про какой «Июнь» подумал Линч? То, что где-то существует подлинная пятичасовая режиссерская версия картины, тоже, скорее всего, миф. В этой истории много неясного. Материал будто сопротивлялся постановщику. Но все эти легенды, сплетни и домыслы – ничто перед мифологией самой первой, несостоявшейся экранизации «Дюны».

«Делатель пустыни», или Кино в книге. Поэтическая экранизация Алехандро Ходоровски

До Линча в 1974 году экранизировать «Дюну» выпало проживавшему в Мексике чилийскому режиссеру-экспериментатору, а также миму, психотерапевту, эзотерику, тарологу, писателю, художнику, композитору и актеру Алехандро Ходоровски – одному из самых незаурядных людей в истории кино, в которой, казалось бы, ярко выделиться непросто. Работать над фильмом ему именно выпало, потому что иначе произошедшее не объяснить. Это шутка? Ирония судьбы? Сама судьба? Пророчество фрименов? На тот момент за плечами Ходоровски имелось три достаточно камерных и чрезвычайно необычных фильма, а также одна короткометражка. Две из трех его крупных картин, заметим, были очень красивыми. В анамнезе еще около сотни спектаклей, собственный авангардный театр, постановки ультрасовременных Ионеско, Беккета и в похожей манере классиков вроде Стриндберга, Шекспира… Доверять такому человеку блокбастер о космосе – едва ли не безумие и абсурд. Собственно, в основе сюжета и визуальных средств как раз и было приведение эпически размашистой истории к странной едва ли не бессмыслице, которая бы внезапно обретала семантическую плоть. Это сейчас ясно, что Ходоровски неожиданным образом отлично годился на роль постановщика, поскольку научная фантастика как жанр чрезвычайно театральна по своей природе, ведь мера условности в ней почти

9. «Я думал, он сказал “Июнь”, а не “Дюна”» (*англ.*).

безгранична (см., например, фильм Линча), а уж этим Алехандро Ходоровски пользоваться умел.

Картина так и не была снята, однако то, насколько головокружительной вышла задумка, заставляет говорить о ней, словно о существующей. Сегодня Ходоровски девяносто два года, он один из самых интересных и амбициозных режиссеров современности, но можно ли было предвидеть это тогда, в 1974-м? Вряд ли картины «Крот» (1970) и «Священная гора» (1973) служили аргументами в его пользу, хотя отметим, что «Гору» финансировал лично Джон Леннон и в прокате она неожиданно оказалась конкурентоспособной с очередной лентой бондианы – «Живи и дай умереть». Что именно навело кого-то на мысль предложить Ходоровски такую циклопическую работу, как экранизация Герберта? Впрочем, все было иначе: продюсер Мишель Сейду предоставил ему карт-бланш на съемку любого фильма. Как вспоминает[10] сам режиссер, он мог выбрать что угодно – «Гамлета», «Дон Кихота», то, о чем давно подумывал… но почему-то сказал: «Дюна», хотя сам роман на тот момент не читал.

О «Хрониках…» Ходоровски слышал лестный отзыв от своего друга, и это всё. Вряд ли к нему сразу, молниеносно пришел тот замысел, который впоследствии он описывал так: «Я хотел создать фильм-пророк, чтобы изменить то, как молодые люди смотрят на мир. Для меня “Дюна” стала бы явлением божества. Художественного, кинематографического божества… Для меня это был не просто фильм. Я хотел сделать что-то сакральное… свободное… открывающее новые перспективы. Открывающее разум! Потому что я сам на тот момент ощущал себя в тюрьме… Мое эго, мой мозг… И тогда я начал бороться за то, чтобы снимать “Дюну”». Важно обратить внимание, что для режиссера пророком выступал не Пол, а сама «Дюна» – планета и фильм.

Подход к искусству как к религиозному служению свойствен Ходоровски. Его загадка и удивительное качество заключаются в том, что он сочетал в себе классические принципы, академические взгляды и образование с чрезвычайно авангардным мышлением, вплоть до эпатажности. Эта редкая комбинация приводила к тому, что единомышленников Алехандро Ходоровски найти было не так легко. В любом случае «Дюна» почти сразу стала не просто проектом, а едва ли не крестовым походом против реалий кинопромышленности, и, значит, постановщику требовались не обыкновенные сотрудники, а… Сам он называл их духовными воинами. Остальное даже не история, а скорее легенда.

Сейду арендовал замок, поселил в нем режиссера, и тот начал работу. В первую очередь необходимо было определиться с художником и сделать раскадровку. Кто же тогда знал, что именно она станет главным итогом проекта…

Ходоровски хотел решить «Дюну» в эстетике психоделического наркотического трипа. Сам материал к этому не очень располагает, хотя некоторые соответствующие элементы у Герберта

10. См. документальный фильм Фрэнка Павича «“Дюна” Ходоровски» (2013).

найдутся – например, «женская армия говорящих рыб». Что к этому располагало, так это эпоха. Режиссер пояснял: «Я не хотел, чтобы люди принимали ЛСД. Я просто хотел добиться того же эффекта… Фильм должен был стать испытанием для человеческого восприятия».

В качестве художника он пригласил едва ли наиболее признанного французского мастера в жанре фантастики Жана Жиро, и дело сразу начало развиваться стремительно. Современному человеку это почти невозможно осознать, но чудо состоит уже в том, как эти люди находили друг друга в эпоху до интернета и мобильных телефонов. Часть группы Ходоровски возникла совершенно стихийно, в результате едва ли не случайных встреч. В этом смысле режиссер то ли собирал, то ли находил своих соавторов, как Христос апостолов. Он хотел пригласить Дугласа Трамбла, делавшего спецэффекты у Кубрика в «Космической одиссее» – картине, служившей чилийцу ориентиром, поскольку он считал именно ее – «Звездные войны» еще не были сняты – той планкой, которую предстоит преодолеть. Но контакт установить не удалось: Ходоровски понял, что им с Трамблом не по пути. Бывало и так. Однако, выйдя от признанного мастера, в крохотном маргинальном кинотеатре он увидел малобюджетный фантастический фильм «Темная звезда» Джона Карпентера, в котором спецэффекты делал Дэн О'Бэннон. Он же, заметим, выступал и соавтором сценария. Без Трамбла и Кубрика эта встреча не состоялась бы, а в итоге О'Бэннон стал одним из ключевых «духовных воинов» армии Ходоровски. Это была огромная удача! О'Бэннон – человек старой школы, который потом будет переживать крах проекта как одну из главных житейских трагедий. Ходоровски ценил такое отношение. «Я с паранормальным уважением искал свет гения в каждом», – вспоминает он.

К созданию визуального мира картины подключился Крис Фосс – виртуоз обложек фантастических книг. Это он придумал космические корабли, напоминающие рыб, и многие другие головокружительные решения, превращающие роман о будущем в карнавал. Давая согласие, книгу он тоже не читал. Такое впечатление, что все происходящее было чистым потусторонним вдохновением. Объяснить это невозможно, как нельзя законами физики аргументировать свертывание пространства с помощью меланжа.

Раскадровка все набирала и набирала объем. «Рисунок за рисунком, я снял картину», – вспоминает режиссер. В итоге она насчитывала порядка трех тысяч кадров. При хронометраже в два часа это двадцать пять склеек в минуту. Очень динамично! Однако Ходоровски уже склонялся к тому, что длительность перевалит за десять часов, а на поздних этапах – что достигнет двадцати.

При этом начать фильм он собирался со сверхдлинного плана, как в «Печати зла» Орсона Уэллса. Ему было крайне важно превзойти классиков. Особое значение имело то, чтобы сам Уэллс это наверняка увидел и засвидетельствовал собственное поражение. Данное обстоятельство стало одной из причин, почему Ходоровски пригласил его

на роль барона Харконнена. Впрочем, сама по себе идея великолепна: колосс играет колосса! Великий Гаргантюа и гедонист… после того как представишь Уэллса в этой роли, вряд ли в голову придет кто-то более подходящий. Ну а легенда о том, что его удалось уговорить, лишь пообещав присутствие на площадке шеф-повара из его любимого ресторана, слишком хорошо известна, чтобы подробно ее пересказывать. На роль Лето Атрейдеса был выбран еще вовсе не знаменитый Дэвид Кэррадайн. Режиссера привлекла не тень Альфреда Хичкока, подсветившая путь артиста, а его участие в очень специфическом американском сериале «Кунг-фу». Кэррадайн играл там воина, выученного восточными мастерами, но важно, что сам сериал был во многом инспирирован фильмом «Крот». Ходоровски будто сам много лет назад запустил подготовку своего персонажа.

Масштаб амбиций режиссера уже становится понятен, и вряд ли кого-либо удивит, что роль «безумного императора Галактики» – а в трактовке чилийца он был именно безумным – Ходоровски предложил Сальвадору Дали. Действительно, Дали был правителем той вселенной, в которой жил и работал Ходоровски. Художник, естественно, книгу тоже не читал и тоже согласился, потребовав баснословный, самый крупный (по его мнению) гонорар в истории кино – сто тысяч долларов за минуту работы. Так возникла легенда, подобная той, в которой имярек состязается в мудрости со сфинксом: режиссер перехитрил Дали, предложив такую сумму за минуту… экранного времени. Дабы еще сократить расходы, Ходоровски собирался изготовить куклу-робота с резиновым лицом художника и доверить ряд сцен ей.

Вдобавок Дали пожелал вертолет и горящего жирафа, но это как раз очень хорошо вписывалось в канву картины, и результаты можно видеть в раскадровке. Кстати, последняя идея не такая уж безумная (даже как-то странно для великого испанца), она напоминает о несня том фильме по сценарию Дали «Салат с жирафами на лошадях» (1937). О том же, что художник повлиял на дизайн вертолетов-орнитоптеров, мы уже говорили.

Всякий раз, когда Дали подключался к какому-либо проекту, он, порой помимо своей воли, начинал радикально влиять на него. Так, именно «император» показал Ходоровски каталог работ Рудольфа Гигера, которого режиссер оценил как одного из крупнейших современных художников и сразу пригласил для оформления мира Харконненов. В пику Герберту (а впоследствии Линчу и Вильнёву) Рудольф разработал Гьеди Прайм не как юдоль металла и технологий, а как планету мрачной готики (см. илл. 8).

Вообще идея доверить «сопровождение» разных домов разным художникам и композиторам пришлась Ходоровски по душе. Швейцарец Гигер познакомил его с французской прог-рок-группой Magma, на которую режиссер возложил музыкальное оформление мира барона и его подданных. «Готическая, военная, жестокая музыка!» – вспоминает он. Гигер же говорил, что на их концертах он чувствовал, будто

его распинают. Удивительно, как изменилось восприятие: по нынешним временам концерт Magma производит впечатление «плюшевого» сюрреалистического шоу.

Ходоровски также пригласил пионеров электронной музыки немцев Tangerine Dream и уже более чем легендарных британцев Pink Floyd для создания темы Атрейдесов. Кстати, об этом предпочитают не вспоминать, но четкого согласия от Гилмора, Уотерса, Райта и Мейсона режиссер так и не получил. Вновь заметим: никто из названных выше, начиная с Гигера, книгу не читал.

Чтобы достичь апогея, роль Фейд-Рауты режиссер предложил Мику Джаггеру. Тот легко и без дискуссий согласился сразу. С Удо Киром чилиец познакомился через Энди Уорхола и сразу позвал его играть Питера де Вриса.

Ходоровски, как и остальным постановщикам, очень нравилось, что Герберт так мало и поверхностно описывает внешний вид чего бы то ни было, но тотальная творческая свобода ему, пожалуй, была нужнее, чем другим. Он слишком хорошо знал, что такое несвобода, поскольку многократно конфликтовал с местными властями из-за необходимости согласовывать свои работы. Ходоровски своими силами и несгибаемостью реально изменил политический взгляд на права художника в Мексике. Однако его творческая мощь перемалывала не только внешнюю образность Герберта, но и сюжет.

Лето у режиссера был кастратом. Это крайне важно, поскольку он принципиально не мог иметь детей, а значит, поступок Джессики обретал дополнительное значение – она не просто родила мальчика вместо девочки. Чтобы забеременеть, ей пришлось взять кровь герцога. Это куда бóльшая любовь и бóльшая решимость. И, конечно, Ходоровски не был бы Ходоровски, если бы картина не предполагала подробную демонстрацию того, как капля крови попадает в вагину. Таким образом, сын становился плодом не телесной, а духовной любви. Сама же сцена рифмовалась с эпизодом, показывающим устройство вселенной.

Пол оказывался мутантом с рождения. Это, а также многочисленные яркие костюмы с выделенными трусами вписывают «Дюну» чилийца в ряд с фильмами о супергероях. У юного Атрейдеса имелась сверхъестественная сила и… увеличенная душа. Эту роль режиссер разрабатывал специально для своего сына Бронтиса, готовя его так же, как Лето своего отпрыска. Он нанял мастера единоборств. Два года мальчик ежедневно ходил по иглам, тренировался дзюдо, айкидо, атеми-джитсу. «Он стал Полом!» – вспоминает Ходоровски. Сам Бронтис, который уже снимался с папой в «Кроте», говорит, что «Дюна» полностью изменила его жизнь. Не каждый отец пошел бы на то, чтобы во имя искусства переломить судьбу сына, сотворить из него другого человека. «Что ты делаешь?» – спрашивали его. Ходоровски отвечал: «Я просто пробуждаю творчество, открываю его разум». Но главный вопрос для любого родителя в такой ситуации (хотя многие бы

решились в ней оказаться?): не приносит ли он своего ребенка в жертву? Тогда ему казалось, что нет. В 2013 году он уже считал, что да.

Лето постепенно становился альтер эго постановщика не только из-за Пола – Бронтиса. В сюжете чилийца Питер де Врис отрубал тому руки, а сам Ходоровски заявлял, что готов лишиться конечностей ради того, чтобы его (именно его, а не Герберта!) «Дюна» вышла на экраны.

Для режиссера это стало историей о возвращении рая или даже о возникновении рая, которого прежде не было. «Дюна – это мессия среди планет, – объяснял он. – Потому что это планета, у которой появляется самосознание. Такое же, как у Пола. И эта планета отправляется во вселенную, чтобы просвещать другие планеты… Я изменил конец книги! У книги есть продолжение, и планета все время остается одной и той же… А я изнасиловал Фрэнка Герберта!.. Но с любовью, с любовью…» Интересно, что сам писатель сравнивал свой первый роман с прерванным половым актом, поскольку никогда не был им доволен. Линч же вообще предпочитал не говорить о первоисточнике, а Вильнёв заявлял, что не сомневается: Герберт почувствовал бы его любовь и нежность, если бы увидел картину 2021 года. И все-таки именно объяснение Ходоровски выглядит наиболее правдивым и доходчивым. В нем нет излишней вежливости, нет обещания выступать слугой материала. Напротив, режиссер клянется читать внимательно, но создавать собственное произведение: «Когда снимаешь фильм, нельзя уважать первоисточник. Это как с женитьбой: если уважать женщину и не причинять ей боль, у вас не будет детей. Надо разорвать платье и изнасиловать невесту!»

Однако что оказалось сильнее – роман или фильм? Сейчас «Дюна» Ходоровски существует исключительно в виде книги… Той самой с упоминавшейся выше раскадровкой, а также эскизами костюмов и декораций. Она была изготовлена тогда же, в 1975-м, чтобы презентовать проект картины на студиях. Ксероксы были малодоступны, потому около десятка экземпляров сделали, наполнив их фотокопиями рисунков.

Книгу отправили ведущим голливудским кинокомпаниям. Сюжет американским продюсерам вполне подходил. По словам Сейду, они отвечали: «Это экономически оправдано, но… давайте поменяем режиссера, мы не понимаем этого Алехандро». Кто-то даже был согласен на девяностоминутный фильм, а чилиец уже придумал чуть ли не двадцать часов. Какой смысл затевать съемки ради полутора? До сих пор не вполне понятно, насколько это правда про двадцать часов (три тысячи кадров на такую длительность – слишком медленно). Быть может, мифотворец постфактум изобрел яркую причину, суть не в этом, а в следующем: Ходоровски – один из столпов поэтического кино, которое он трактует весьма примечательно. Стихи (в отличие от романов, картин и ораторий) никогда не пишут в соавторстве. Стихотворение – это всегда воплощение воли одного. Так вот, его фильм тоже должен быть воплощением лишь его воли. «Поэзис» – греческое понятие,

которое означало «созидание», «делание». «Делатель пустыни» не готов поступаться своими решениями и своим ви́дением.

Итак, студиям нравилось все, кроме режиссера. Прошлые фильмы проторили ему дорогу, но они также показали, что такому автору не стоит доверять пятнадцать миллионов долларов – баснословный бюджет по тем временам.

Подлинный шедевр не подчиняется существующим законам и принципам. Чтобы сотворить его, нужно прикоснуться к безумию. По мнению Мишеля Сейду, творение Ходоровски оказалось слишком безумным. С другой стороны, это набившая оскомину, совершенно классическая история о художнике, опередившем свое время.

Предания о гонораре Дали; о часах, найденных в песке (мы не говорили о нем, но оно тоже слишком хорошо известно); о поваре для Уэллса; о Кэррадайне, который ел витамины горстями; о Бронтисе Ходоровски и о том, что экранизация закончилась книгой… Из всех этих легенд можно сложить неплохое евангелие, несущее благую весть о безусловной ценности искусства и величайшем неснятом фильме. О том, что мрак небытия (в отличие от темноты реального кинозала) может оказаться самым ярким черным квадратом. По замыслу Ходоровски в конце фильма Пола убивают, хотя он предупреждал, что умереть не может. Неужели мессия ошибся? Теперь он исчезнет? Муад’Диб произносит эти слова и… падает замертво. Тогда другие герои – Стилгар, Джессика, Чани, Алия – начинают говорить его голосом. Правильно ли тогда называть это сценой смерти? И кто же знал, что таким образом внутри фильма будет запечатлена его собственная судьба?

«Дюна» Ходоровски феноменальна уже тем, что это несуществующая картина, без которой сама история кино была бы другой. Она повлияла на визуальный мир огромного числа других лент, но меньше всего на работы Линча и Вильнёва. Решения из раскадровок Ходоровски осели в «Звездных войнах» и «Терминаторе», их заимствовали Стивен Спилберг («Индиана Джонс: В поисках утраченного ковчега») и Роберт Земекис («Контакт»), Майк Ходжес («Флэш Гордон») и Гэри Годдард («Властелины вселенной»), даже братья (тогда еще не сестры) Вачовски с «Матрицей». Нельзя не упомянуть Ридли Скотта, к которому на картину «Чужой» перешла вся бригада: Гигер – О’Бэннон – Фосс. Они реализовали там большинство своих идей, придуманных для «Дюны». Повлияла работа Ходоровски и на «Бегущего по лезвию», есть оммаж в «Прометее»… Быть может, потому в свое время Ридли Скотт и уступил «Дюну» Линчу – он уже, как никто, воспользовался тем, что предназначалось для экранизации Герберта.

Выше приведено лишь начало списка. Умножьте его на картины, которые сделаны по следам названных, и все они говорят голосом Бронтиса Ходоровски, так и не сыгравшего Пола Атрейдеса.

В этой финальной сцене есть безоговорочное торжество, но присутствует и нечто непоправимое, безвозвратное. Стоит лишь

услышать вопль режиссера в конце документально фильма Фрэнка Павича «“Дюна” Ходоровски», как исчезнут всякие сомнения: кино действительно форма жизни, и Алехандро Ходоровски потерял ребенка. Он старается идти дальше, изображая, будто «все прекрасно», показывая книгу комиксов, в которую превратились раскадровки, но сколько скорби в его глазах. Однако это именно тот случай, когда излишне романтический тезис о том, что ты проиграл, лишь если признал поражение, обретает смысл и плоть. Ходоровски веришь, как веришь настоящим сказочникам, настоящим мастерам, настоящим героям.

Его «Дюна» стала мифом о большом искусстве. Более того, она усилила всю соответствующую мифологию! Создала легенду о творчестве, которое переживает человека: «После моей смерти можно сделать анимационные фильмы по раскадровкам», – говорит режиссер то ли себе, то ли кому-то молодому, быть может, еще не рожденному. Но главный его завет: «Смысл жизни в том, чтобы создать себе душу. Для меня кино – искусство, а не индустрия».

Постановок «величайшей научно-фантастической эпопеи» немало. В статье мы рассмотрели далеко не все. Многие режиссеры воссоздают космос и планеты, технику и пустыню, переносят на экран научное и фантастическое начала произведения. Но вот в чем чудо: Ходоровски смог экранизировать то, что не удавалось никому: он взял из книги и воплотил в кино не червей и не перелеты, а величие в отрыве от сюжетных коллизий и диалогов. Величие как таковое, как неотъемлемый эпитет сочинений Герберта. И совсем уж волшебство состоит в том, что ему не понадобилось ни сантиметра целлулоида и ни одной кинокамеры. Так что, похоже, автору этих строк придется не согласиться с самим собой, опровергнув тот тезис, что экранизация колосса может быть равновелика первоисточнику. ◆

ИСКУССТВО КИНО — ИНДУСТРИЯ
школа кино и телевидения

Авторские курсы о кино от журнала «Искусство кино» и киношколы Фёдора Бондарчука «Индустрия»:

ИСТОРИЯ КИНО
ПРАКТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ КИНО
ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

6 месяцев обучения
очно и онлайн
Диплом о дополнительном профессиональном образовании

Откройте скрытые грани
признанных шедевров!

industry.sredaobuchenia.ru
8 (800) 500 30 87

Саша Рейзор

РОЖДЕНИЕ ПОЛИАМОРИИ

«Клеопатра» Осипа Брика

Саша Рейзор – профессор, киновед, выпускница факультета славянских, восточноевропейских и евразийских исследований Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе (UCLA). Гостевой лектор UCLA. Защитила диссертацию «“Мы были рекой”: Сценаристы Левого фронта искусств, 1923–1931» (*We Were the River*: Screenwriters of the Left Front of the Arts, 1923–1931). Один из брендов кафедры – исследование русского футуризма (Владимир Марков, Рональд Вроон), и ее диссертация о ЛЕФе – часть-продолжение исследований.

11 августа сего года ушел из жизни Анатолий Васильевич Валюженич, исследователь и библиограф Осипа и Лили Бриков. Статья посвящена невоплощенному сценарию Осипа Брика «Клеопатра» (1927), текст которого был опубликован Валюженичем в 2003 году.

Легенда о Клеопатре вошла в русскую культуру в середине XVIII века и вскоре заняла настолько заметное место в отечественном культурном воображении, что можно говорить о клеопатромании. Многочисленные литературные и театральные вариации на тему включали в себя постановки шекспировской трагедии «Антоний и Клеопатра» (1623), публикацию незавершенной повести А.С. Пушкина «Египетские ночи» (1837), балет «Дочь фараона» Мариуса Петипа, обретший громкую славу в 1860-х годах, и одноактный балетный спектакль «Клеопатра» Михаила Фокина в 1909-м. С наступлением Серебряного века русской поэзии обольстительная царица-блудница, воспетая Брюсовым, Бальмонтом, Кузминым и Блоком, стала неотъемлемой частью декадентского дискурса, олицетворяя собой слияние Эроса и Танатоса.

Раннее русское кино, в отличие от театра и балета, ухитрилось пройти мимо этой темы, хотя до революции в прокат вышло несколько зарубежных фильмов, в том числе под такими бесхитростными названиями, как «Страсть Клеопатры» (1909) и «Клеопатра» (1910). О том, можно ли было увидеть в кинотеатрах революционного десятилетия одноименный фильм 1912 года режиссера Чарльза Л. Гэскилла или экранизацию 1917 года Дж. Гордона Эдвардса, история умалчивает. По крайней мере, в кинопрессе тех лет их реклама отсутствует.

После революции идея экранизировать «отечественную Клеопатру» вполне могла воплотиться, ведь рус-

←
«Клеопатра», режиссер Дж. Гордон Эдвардс

Осип Брик

ская эротическая утопия вступила в новую фазу: права женщин, сексуальная эмансипация и полиамория обсуждались на государственном уровне Александрой Коллонтай. Но, несмотря на обилие спектаклей на исторические темы в начале 20-х – от «Кармен» до «Принцессы Турандот», – постановка «Антония и Клеопатры» была восстановлена в Ленинградском Государственном академическом театре драмы к 1925 году. А еще через пару лет Ленинградский театр музыкальной комедии поставит оперетту венского композитора Оскара Штрауса «Жемчуга Клеопатры». Так и просилась новая экранизация. И вот, работая на кинофабрике «Межрабпом-Русь» заведующим сценарным отделом, Осип Брик, выдающийся теоретик русского авангарда и литературный деятель, пишет сценарий к фильму о Клеопатре для режиссера Льва Кулешова и его жены, актрисы Александры Хохловой.

Как могла выглядеть первая «красная Клеопатра» на экране 1927 года? Полиаморные практики внутри основанного в 1922 году Левого фронта искусств задокументированы в ряде источников и нашли свое выражение в фильме Абрама Роома «Третья Мещанская» (1927) по сценарию Виктора Шкловского. Сама по себе сексуальная тематика была уже не так революционна после того, как годом ранее на «Белгоскино» вышел фильм «Проститутка» Олега Фрелиха. Но Осипа Брика эта тема занимала давно. В книге «Ставка – жизнь. Владимир Маяковский и его круг» Бенгт Янгфельдт пишет, что после окончания Московского университета в 1911 году Брик работал над диссертацией, посвященной правовому статусу проституток в Российской империи, и порой даже выступал в качестве адвоката, за что снискал прозвище Блядский Папаша. И хотя диссертация осталась недописанной, интерес автора к различным формам сексуальности еще долго не угасал. Тот же Янгфельдт описывает совместные посещения Бриками лесбийского шоу в Париже и борделя в Самарканде. А в рецензии на другую книгу Янгфельдта, «Якобсон-будетлянин» (1992), Максим Шапир отмечает малоизвестный факт, услышанный им на магнитных пленках Романа Якобсона, хранящихся в Массачусетском технологическом институте. Работая в ЧК, Брик заставлял молодых женщин «записывать […] их […] интимные дневники» и требовал «полной откровенности». Эти противоречивые истории, от защиты прав сексуальных работниц до

прямых нарушений прав человека, подчеркивают характер Осипа Брика как автора и могут послужить контекстом для понимания его экранной идеи Клеопатры.

Если в советском кино 20-х годов полиамория могла рядиться в дискурс новой советской женщины, то для экранизаций на исторические темы применялись иные критерии. Такая кинопостановка имела высокий шанс прослыть «буржуазной» или, того хуже, «опереточной» картиной. Вот как описывал в 1925 году молодой советский кинокритик Ипполит Соколов западные экранизации:

Сценаристы и режиссеры, поддакивая спросу современного бульвара, берут сюжеты из жизни самых декадентских фигур прошлого. Сюжеты мнимо-исторических картин, это обязательно […] Клеопатра, Нерон, Мессалина. […] Сценаристы и режиссеры хотят воссоздать, конечно, не Древнюю Грецию, Древний Рим […] а дать современную буржуазную психологию. Современные кокотки, альфонсы и дегенераты крупных капиталистических городов надевают туники, тоги, латы, камзолы и фижмы.

Шагая в ногу с эпохой, Брик пишет сатиру на буржуазное общество и переносит действие «Клеопатры» в современность, удаляя эротику и делая сюжет частью коллективного этоса. Нацеленный на критику «буржуазных» нарративов, сценарный замысел «Клеопатры» контрастирует не только с текстами Серебряного века, но и с неувядающим интересом самого Брика к социологии и психологии сексуальности.

Действие сценария происходит в условной европейской столице, населенной безымянными персонажами, за исключением самой Клеопатры – уродливой уличной попрошайки «с туповатым испуганным лицом», которое «напоминает трагикомическую фигуру Дон Кихота Ламанчского». Из-за своей невыгодной наружности героиня не находит спроса на бирже труда, а после того как уличная проститутка из жалости пытается ее причесать и придать хоть какой-то привлекательности, та становится еще безобразнее. Затем Клеопатра случайно встречает директора варьете. Позабавившись контрастом царского имени нищенки и ее жалкой внешности, он ставит сатирический номер «Клеопатра и ее любовники», где ей отведена роль «веселого скелета». Номер пользуется бешеным успехом. Но как только «худая, как скелет, изможденная, обезображенная голодом и нуждой» женщина попадает в благоприятную обстановку, обретая славу и богатство, она хорошеет и превращается в «элегантную женщину своеобразной красоты, привлекающую своим обаянием». Диссонанс между образом и именем сглаживается, и, чтобы не выходить из театрального амплуа, «хозяину» приходится искусственно воссоздавать сценический образ обездоленной маргиналки. Но Клеопатра не сдается. Она восстает, она влюбляется в уволенного театрального механика-изобретателя и начинает с ним открыто встречаться, тем самым разрушая свою театральную персону. В финале влюбленные, покинув театр, вливаются в рабочий класс.

Формальное новаторство сценарной идеи Брика заключается в том, что автор помещает сатиру на декадентскую эротическую мелодраму внутри сатиры на нравы эксплуататорской театральной системы. Это позволяет «выжать газ», нажимая на педали классового сознания передового зрителя, но напрочь убивает комический эффект, скатываясь в памфлет. Бриковская Клеопатра сопротивляется эксплуатации «всех», как женщин, так и мужчин. Вместо легкого самоубийства она выбирает трудную жизнь. И вместо скучного декадентского убийства любовника она следует за ним по светлой дороге к построению новой модели общества. Даже проститутка в начале действия оказывается добродетельной, поскольку проявляет классовую чуткость и заботится о Клеопатре. Сцена рабочей свадьбы в финале сценария нивелирует различия между воображаемой красотой и поверхностным уродством, освобождая новую женщину от объективирующего, как мы бы сейчас сказали, взгляда:

Рабочий клуб.

За длинным столом пьют и едят рабочие, механики, их жены и подруги.

Они собрались сегодня, чтобы поздравить жениха и невесту.

Все встают, поднимают бокалы: «За здоровье жениха и невесты!»

И среди этих простых людей Клеопатра ничем не отличается от остальных женщин, ни красотой, ни безобразием. Ее простое доброе человеческое лицо светится счастьем.

Фиксация женской внешности в этой сцене, как и в сценарной идее как таковой, содержит ключ к разгадке сюжетной мотивировки. Осип Брик написал этот сценарий, как упомянуто выше, специально для актрисы Александры Хохловой и ее мужа, режиссера круга ЛЕФа Льва Кулешова. Он это сделал в рамках кампании в поддержку Хохловой после того, как ее неофициально запретили снимать. Фильмы, в которых актриса успела сняться до 1927 года, можно пересчитать на пальцах одной руки: «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924), «Луч смерти» (1925), «По закону» (1926) и «Ваша знакомая» (1927). Затем студии отказались ее снимать, и актриса исчезла с экрана на пять лет. Критикуемая за внешность, как «чрезмерно худая и некрасивая», Александра Хохлова была одной из самых оригинальных актрис 1920-х годов и ценилась лучшими кинематографистами своего времени – от Льва Кулешова, Сергея Эйзенштейна и Дзиги Вертова до Абрама Роома и Александра Курса. В 1926 году в газете «Кино» появились две статьи Эйзенштейна и Роома, призывающие киностудии дать Хохловой шанс. В статье «Как ни странно, – о Хохловой» Эйзенштейн негодовал, что «художественные советы студий смотрят на женщину глазами первобытного скотовода». В том же году Эйзенштейн и Шкловский написали книгу о Хохловой, а год спустя Осип Брик написал еще одну статью – «Женская видовая», в которой затронул ситуацию с Хохловой и призвал оценивать киноактрис по их профессионализму, а не внешности.

Неофициальный запрет на съемки Хохловой мог быть вызван несколькими причинами, в том числе происхождением. Она была дочерью известного российского ученого и медика Сергея Боткина и внучкой Павла Третьякова, основателя Третьяковской галереи в Москве. Однако и работа группы Кулешова в целом не приветствовалась руководством киностудий. В своих мемуарах Кулешов и Хохлова напишут:

Но дело было совсем не в Хохловой. Дело заключалось в том, что нэпмановские или получастные кинофирмы и их представители в «Госкино» боялись нашего сплоченного коллектива, как огня. Мы могли нарушить все еще сохранявшуюся систему частного хозяйствования на кинофабриках. Работая коллективом, мы могли организованно проводить новые, революционные художественные поиски в кинематографе.

Александра Хохлова

Прошло много лет с того времени. И только перед смертью М.Н. Алейников[1] сам сознался, сказав мне и Оболенскому, что умышленно пытался разбить наш коллектив, чтобы закрепить за собой идейно-художественное руководство в удобной для него форме. Сказал он нам и о том, что только теперь понял, как был глубоко неправ.

Другой подтекст «Клеопатры» – попытка самоубийства Александры Хохловой, спровоцированная любовной связью Лили Брик и Льва Кулешова. По словам художницы Варвары Степановой, дневник которой раскрывает некоторые факты из жизни ЛЕФа, Лиля Брик первой настояла на том, чтобы Осип Брик написал сценарий для Хохловой. Она публично похвалила сценарий, но позже передумала и пыталась надавить на Кулешова, чтобы тот не работал с Хохловой. И хотя «Клеопатра» Осипа Брика апеллирует к самоубийству в связи с известным историческим сюжетом, сама идея постановки фильма, превращающего личные отношения в троп, служит примером жизнестроения внутри ЛЕФа.

Несмотря на несколько попыток, экранизация новой, прогрессивной «Клеопатры» так и не состоялась. 15 января 1927 года газета «Кино» объявила, что «Госкинпром Грузии» утвердил этот сценарий к постановке под руководством Льва Кулешова. В сентябре того же года «Межрабпом» предложил фильм Леониду Оболенскому, молодому режиссеру из круга ЛЕФа, но сценарий пал жертвой закулисной политики кинофабрики. Лиля Брик пыталась представить «Клеопатру» немецким кинематографистам, а в 1933 году Осип Брик обсуждал возможность

1. Моисей Алейников – кинопредприниматель. С 1924 по 1928 год управлял АО «Межрабпом-Русь». – *Прим. ред.*

превратить ее в пьесу. Обе попытки – безрезультатны. Но на этом сотрудничество сценариста Осипа Брика с группой Кулешова не закончилось: еще были «Два-Бульди-два» (1929), «Дохунда» (1934) и «Случай в вулкане» (1940).

На протяжении 30-х годов театральный режиссер Александр Таиров не раз возвращался к теме Клеопатры, ставив спектакли по Пушкину, Шекспиру и Бернарду Шоу. Но в кино Клеопатре не повезло. Когда-то столь заметная тема культуры Серебряного века, миф о Клеопатре не находил своего пути в советское кино вплоть до пресловутой эпохи застоя – когда появился сначала в виде телеверсии спектакля Театра имени Вахтангова «Антоний и Клеопатра» (1971), а затем в мини-сериале Михаила Швейцера «Маленькие трагедии» (1979). Продолжительная пауза в производстве практически беспроигрышного исторического сюжета, растянувшаяся между Серебряным веком и поздним советским периодом, наводит на размышления о роли цензуры (как реальной, так и воображаемой) в советском кино, выходящие за рамки этой статьи. Возможно, загадка неудачи экранизации сценарной идеи Осипа Брика кроется в том, что она была слишком радикальной для своего времени, а восставшие актриса и ее любовник механик-изобретатель могли напоминать советским цензорам свободолюбивых экспериментаторов эпохи, каковыми были и сами кинодеятели ЛЕФа. ◆

Фредерик Х. Уайт

ПОЩЕЧИНА АМЕРИКАНСКОМУ ВКУСУ

«Тот, кто получает пощечины» Леонида Андреева в США

Фредерик Х. Уайт – профессор русистики и междисциплинарных наук в университете Юта Валлей. Автор многочисленных публикаций и книг, среди которых две книги о Леониде Андрееве (2006, 2014); две книги о русском авангарде (2012, 2019). Соредактор книги об экранизации русской литературы (2016). Автор и составитель книг, изданных на русском языке: «Бриколаж режиссера Балабанова» (2017, 2021). Живет в штате Юта, США.

Впервые на русском сокращенная авторская редакция текста специально для журнала «Искусство кино» из книги «Переход границ: из русской литературы – в кино» (Border Crossing: Russian Literature into Film. Coedited by Alexander Burry and Frederick H. White. Edinburgh University Press, 2016).

В октябре 1915 года в Московском драматическом театре состоялась премьера спектакля по пьесе Леонида Андреева «Тот, кто получает пощечины». Пьеса об опустившемся интеллектуале, превратившемся в циркового клоуна, пользовалась оглушительным успехом и у американской публики – сначала на сцене и на киноэкране, затем в виде романа и наконец оперы.

В «Письмах о театре» Андреев утверждал, что кинематограф присвоит себе зрелище театрального действия и уменьшит популярность реалистического театра. В экранизации его пьесы, снятой Виктором Шёстрёмом в 1924 году, в центре внимания оказывается любовная коллизия, а в финале злодеев разрывает свирепый лев – именно такую зрелищность в арсенале кинематографа и предсказывал Андреев. И все же писатель не мог предвидеть, что в 1925 году на волне коммерческого успеха экранизации Джордж Карлин переработает ее в роман, а в 1956-м Роберт Уорд и Бернард Стамблер – в оперное либретто.

Литературовед Жерар Женетт первым ввел в обиход термин «гипертекстуальность» для ситуации, когда текст B (гипертекст) происходит от текста A (гипотекста). Женетт называет этот процесс трансформацией. Киновед Роберт Стэм, пользуясь этой терминологией, поясняет, что экранизация вовлечена в диалогический процесс, где исходный гипотекст порождает гипертекст переработанного оригинала. Такое понимание освобождает нас от построчного сравнения текста и фильма, поскольку каждая из версий рассматривается лишь как *прочтение* гипотекста, а не более или менее удачная его копия. Пьесу Андреева следует считать гипотекстом, тогда как фильм, роман и опера становятся гипертекстами этого оригинала.

Что обеспечило успех переработки панпсихической пьесы – драмы, сосредоточенной на психологическом развитии героев, – в таком многообразии художественных форм? Частичный ответ можно найти в богатой традиции цирковой культуры. Не последнюю роль в успехе переноса пьесы на американскую почву сыграла любовь самих американцев к цирку. Клоунские репризы основаны на дихотомии социальной нормы и ее нарушения, семантически ломающего общепринятые общественные коды. Андреевский гипотекст, как и американский цирк, отражает нарушение повседневного хода жизни, возведение в норму ненормальности и дестабилизацию социальных кодексов, что делает различные гипертексты *пьесы* и узнаваемыми явлениями культуры, и новыми источниками развлечения.

Семиотик Поль Буиссак назвал цирк «зеркалом, в котором культура отражается, концентрируется и в то же время выходит за свои пределы; возможно, нам кажется, что цирк находится за чертой культуры лишь оттого, что он находится в самом ее центре». Несмотря на то что пьеса написана русским писателем, а место действия – провинциальный французский городок, американцы воспринимали ее цирк мифопоэтическим пространством, понятным без объяснений. В начале XX века цирк мог заставить замереть колоссальный Нью-Йорк и вдохнуть в провинциальное общество жизнь, бурлящую вокруг шапито. Пьеса о предательстве и мести оказалась созвучна проблемам индустриальной Америки в период ее истории, когда цирк колесил по стране, открывая «живое культурное окно в сложную и зыбкую сеть исторических изменений, происходящих в эту эпоху».

Несколько важных структурных вопросов требуют рассмотрения: что такое панпсихический театр в понимании Андреева и как Шёстрём сохранил в экранизации основную психологическую мотивацию, но заменил андреевский дуализм вечной и внутренней истины более динамическими мотивами мести и романтической интриги. Почему попытка Карлина объединить элементы пьесы и фильма в романе не привели к появлению третьего организующего принципа. И почему это произошло в оперном гипертексте Уорда и Стамблера, где как раз появляется третий принцип, игнорирующий как панпсихическую драму Андреева, так и мотив мести у Шёстрёма.

Панпсихический театр

Первые двадцать лет XX века Леонид Андреев был в России одной из наиболее влиятельных культурных фигур. Его рассказы и пьесы показывали направление важнейших политических и социальных перемен. Их появление сопровождали горячие дискуссии. Андреев работал с ведущими режиссерами – Мейерхольдом, Станиславским, Немировичем-Данченко.

10 ноября 1912 года он написал первое «Письмо о театре», где обсуждался новый тип театра, который оставит внешнее действие кинематографу и сосредоточится на внутренней драме. Андреев утверждал,

что жизнь «ушла внутрь» и что зрелищный театр должен уступить место театру психологическому. Разумеется, этот текст представляет собой критическое выступление против реалистического театра, но в нем есть и кивок в сторону многообещающего будущего кинематографа.

Два года спустя писатель опубликовал второе письмо, раскрывающее его понимание нового типа драмы, театра «психе». В нем Андреев описывает власть, которую кинематограф приобретает над аудиторией, и утверждает, что лишь панпсихический театр в духе спектаклей МХТ может состязаться с «кинемо» за внимание зрителей.

По мнению Андреева, пьесы более не будут строиться вокруг внешнего действия – лишь вокруг радостей и страданий, пережитых человеком. Андреев создал целый ряд пьес, в которых внутреннее действие связано с душевными муками, вызванными обманом и неверностью. Эти терзания описаны в его драмах «Анфиса», «Профессор Сторицын», «Екатерина Ивановна», «Собачий вальс» и «Самсон в цепях».

На премьере пьесы «Тот, кто получает пощечины» в МДТ автора вызывали четырнадцать раз. Герой по имени Тот бежит от рухнувшего брака и находит утешение в мире цирка, ярко противопоставленном реальному миру. В пьесе есть несколько указаний на прежнюю личность Тота до его поступления в цирк. Когда Тот называет себя безумцем («еще никогда ты не выражался так точно: я сошел с ума!»), публика не знает точно, правда ли это или таков очередной элемент его клоунады. Двусмысленность отчасти связана с тем, что Тот – это лишь роль, которую в данный момент играет интеллектуал из внешнего мира. Он признает: «Я становлюсь счастлив, когда я выхожу на арену и слышу музыку. На мне маска, и мне смешно, как во сне. На мне маска, и я играю. Я могу говорить все, как пьяный, ты понимаешь?»

Для Андреева *представление* является способом скрыть подлинные эмоции и психологическое состояние главного героя. Даже испытывая внутренние страдания, Тот играет роль клоуна и развлекает публику, показывая, что люди предпочитают внешнюю нормальность правде. В соответствии с взглядами Андреева, изложенными в «Письмах о театре», это внешнее действие – пощечины, которые получает клоун, смех публики, жизнь цирка – не является основой драматического конфликта пьесы. Подлинная внутренняя драма, лежащая в основе панпсихического театра, – это пережитое Тотом предательство, его попытка забыться в искусственном мире цирка, его растущая любовь к цирковой наезднице Консуэлле и желание причинить душевную боль ее жениху Барону и ему подобным.

В ранней прозе и драматургии Андреева организующим принципом часто становилась идея *правдоподобности*. Эту идею он подробно разработал в рассказе «Мои записки» (1908). Правдоподобность возникает, когда человек предлагает окружающим ту правду, которую они хотят видеть, а не подлинную, нередко горькую, которая может вызвать у них гнев, разочарование или ощущение, что их предали. Есть внешняя, приемлемая правда, тонкий покров, за которым часто

скрывается менее привлекательная правда о герое. Вот сценические указания для актрисы, которая играла роль Консуэллы в московской постановке: «Нет ничего легче драмы, в которой всё снаружи: в движении, крике, слезах, воплях, в ясной видимости драматических столкновений, – и страшно велика трудность этой роли, где вся трагичность внешне основана на полутонах, на вздохе, на улыбке, на выражении печали в лице и глазах, где душа скрыта от самого переживающего».

Практически у всех героев пьесы «Тот, кто получает пощечины» есть и цирковая «маска», и реальная биография. Граф на самом деле не аристократ. Консуэлла – не дочь Манчини. Взаимодействие взятой героем на себя роли и его внутренней психологической драмы – это и есть, по Андрееву, подлинный драматический конфликт.

Теория значительно выигрывает при рассмотрении ее в цирковом контексте. Поль Буиссак показывает, что цирк – это метакультурная кодовая система, которая отражает вселенную во всей полноте. Цирковая программа состоит из оппозиции дикого/ручного, отталкивающего/привлекательного; включает экзотические, примитивные или исторические ситуации. Универсальность цирка до известной степени объясняет положительную реакцию кинозрителей и любителей оперы в Америке на перенос пьесы во времени и пространстве.

Гипотекст Леонида Андреева

Гипотекст Андреева начинается с того, что человек из общества приходит в цирк с просьбой принять его в труппу клоуном. Директор цирка в замешательстве. Он видит, что пришедший господин – образованный, интеллигентный человек, и подозревает, что тот пьян. Незнакомец предлагает основать свой номер на диспуте между клоунами, затем его осеняет: он будет тем, кто получает пощечины от других клоунов. Во втором действии Тот уже равноправный член труппы, а его клоунада имеет успех. Вновь появляются указания на его образованность: другие артисты советуют ему поменьше говорить о религии и политике на арене. Мы узнаем, что Тот влюблен в Консуэллу. И только в самом конце действия в цирк приходит посетитель, в диалоге с которым проясняется и становится, пожалуй, еще более таинственным прошлое Тота: он оставил оскорбительное письмо; его жена замужем за другим; у бывшего друга и бывшей жены есть сын. Психологическое *действие* пьесы еще более усложняется, чего и добивается Андреев: у каждого из цирковых артистов есть свой секрет, для каждого цирк стал своего рода убежищем.

В начале третьего действия гость Тота вновь приходит в цирк, и зрители узнают, что он украл и жену клоуна, и его идеи, которые профанировал в своей книге, пользующейся ошеломительным успехом. Непривлекательная правда в пьесе «Тот, кто получает пощечины» в том, что герой бежит от рухнувшего брака, от предавших его друга и жены. Он прячется от душевной боли в цирке, где может стать клоуном, чья боль и унижение представляются окружающим всего

«Тот, кто получает пощечины», режиссер Виктор Шёстрём

Постановка МДТ, 1915

Постановка МДТ, 1915

«Тот, кто получает пощечины», режиссер Виктор Шёстрём

лишь смешным номером. У его собратьев по арене есть свои секреты, они не хотят знать, отчего Тот так глубоко страдает – он, возможно, просто сумасшедший или пьяница. Они готовы воспринимать клоунскую личину человека как его подлинную личность. Основой конфликта становится психологический диссонанс между внешним образом циркового клоуна, скрывающего личную трагедию, и прячущейся за ним личностью интеллектуала, отказавшегося от прошлой жизни. Как только зритель понимает это, побочная сюжетная линия любви Тота к Консуэлле приобретает новый смысл, поскольку клоун пытается спасти юную девушку от предательства и унижения, сходного с теми, что пережил он.

Гипертекст Виктора Шёстрёма

Отрывки из первого андреевского «Письма о театре» были переведены и опубликованы *The New York Times* в октябре 1919 года. Озаглавленные Andreyev on the Modern Theater («Андреев о современном театре», 5 октября) и Andreyev on Motion Pictures («Андреев о фильмах», 19 октября), эти фрагменты дали американской аудитории представление о разочаровании Андреева реалистическим театром и его вере в будущее кинематографа.

Пьеса «Тот, кто получает пощечины» была переведена на английский Грегори Зильбургом и опубликована в журнале *The Dial* в марте 1921 года. 9 января 1922 года в нью-йоркском Гаррик-театре состоялась премьера постановки английской версии пьесы, осуществленной Театральной гильдией. Между премьерным показом и до конца лета 1922 года она выдержала 308 представлений. В 1924 году пьеса была поставлена в театре Le Petit Théâtre du Vieux Carré в Нью-Орлеане, где она «была на пути к тому, чтобы войти в национальный американский репертуар», когда Виктор Шёстрём и Кэри Уилсон написали сценарий на основе перевода Зильбурга. Двумя годами ранее пьеса имела успех на Бродвее с Ричардом Беннеттом в роли Тота (по-английски He – Он).

Шёстрём был одним из ведущих режиссеров и крупнейших деятелей золотого века шведского кинематографа. Его первой значительной работой стал «Ингеборг Хольм» (1913) – фильм о вдове, которая сходит с ума, когда у нее забирают детей, поскольку она не может их прокормить. Его картина «Терье Виген» (1917), экранизация классической поэмы Генрика Ибсена, получила международную известность. Это фильм о человеке, который потерял всё во время английской блокады побережья Норвегии и продолжает жить лишь мечтой отомстить капитану английского корабля. Еще одной удачей Шёстрёма стал фильм, снятый по мотивам романа и пьесы исландского писателя Йоханна Сигюрйоунссона «Горный Эйвинд и его жена» (1917), – история беглого преступника, который обретает любовь молодой вдовы на уединенной ферме. Последний значительный фильм Шёстрёма до его отъезда в Голливуд – «Возница» (1921), экранизация романа шведской писательницы Сельмы Лагерлёф. По сюжету пьяница Давид Хольм

после удара по голове переживает видение: его дух, отделившийся от тела в полночь Нового года, должен стать возницей призрачной повозки, которая собирает души умерших. Реальность и галлюцинация сплетаются с настоящим и прошлым Хольма, образуя многомерный смысловой рисунок.

Работа Шёстрёма в Швеции доказывает, что режиссер обладал значительным опытом успешных экранизаций литературных произведений. Он был приглашен в США кинокомпанией Goldwyn Pictures в 1923 году, когда крупные голливудские студии занялись импортом творческих ресурсов из Европы. Его первым студийным фильмом стала юридическая драма по мотивам романа британского писателя Холла Кейна «Назови человека» (1924), имевшая кассовый успех. Шведский критик Рагнар Цедерстранд предположил, что картина стала хитом в Америке, поскольку Шёстрёму удалось превратить скучную юридическую драму в захватывающий психологический фильм. Американские режиссеры сняли бы его как остросюжетное кино, а вот психологический подход Шёстрёма был в новинку американскому зрителю (но не был революционным для Европы, и в частности для Скандинавии). Следующим фильмом Шёстрёма был «Тот, кто получает пощечины».

В середине 1920-х годов кинокомпания Metro-Goldwyn-Mayer приобрела репутацию обители звезд и потрясала аудиторию изобилием знаменитостей, высокими бюджетами фильмов и небывалой широтой тематики. Новая студия переманила из Universal Pictures Ирвинга Тальберга на должность генерального продюсера, а тот уговорил Лона Чейни подписать годовой контракт со своими новыми хозяевами. Первым фильмом, снятым студией Metro-Goldwyn-Mayer после слияния, стал фильм по драме Андреева. Студия пригласила Шёстрёма и утвердила Чейни на роль Тота, получившего в фильме имя Поля Бомона. Норма Ширер и Джон Гилберт сыграли второстепенные роли Консуэллы и Безано. Эти актеры снискали колоссальную популярность в последующие годы. MGM позиционировала фильм как артхаусное кино, так что основной задачей было создание целостной картины, а не просто обрамления для Лона Чейни.

Шёстрём написал черновой вариант сценария на шведском языке, который затем был переведен на английский и отредактирован Уилсоном. В этом гипертексте гипотекст приобретает смысловое развитие в нескольких направлениях. Жизнь Бомона до прихода в цирк прописана в сюжете фильма гораздо отчетливее: она выведена на первый план, ей посвящено почти шестнадцать минут экранного времени. В этой экранизации Поль Бомон – ученый-исследователь, сделавший важное открытие, касающееся происхождения человечества, и он планирует представить результаты своей работы на заседании Французской академии наук. Барон Реньяр, который материально поддерживает Бомона и его жену Мари, предает друга трижды: первый раз – когда за спиной у Поля вступает в любовную связь с Мари, второй – когда похищает бумаги Бомона, и в третий – когда выступает

перед Французской академией, выдавая труд Бомона за собственный. Бомон пытается обличить барона перед коллегами, однако тот объявляет его сумасшедшим – бедным студентом, которого он нанял в качестве ассистента. Когда Бомон, взбешенный ложью барона, набрасывается на него, тот дает ему пощечину – и весь амфитеатр, где сидят ученые мужи, взрывается хохотом при виде этого намеренного оскорбления. После этой сцены появляется интертитр: «Смех – самая горькая и самая коварная смерть для надежды». Мотив пощечины и унижения Бомона, введенный Шёстрёмом в самом начале фильма, многократно повторяется по мере того, как Бомон вживается в роль Тота и развлекает цирковую публику, в которой мы видим те же актерские лица, что и в академическом амфитеатре.

Бомон до дна выпивает чашу унижения, когда Мари признается ему в любовной связи с бароном: ее не устраивает ни финансовое положение мужа, ни его социальный статус – она презирает и его самого, и его «глупые книжки». Мари поворачивается к Полю спиной и, когда он приближается к ней, дает ему пощечину – вторую по ходу сюжета, – еще один знак его унижения. Ее реплика появляется в интертитре: «Шут! Клоун!» Теряя рассудок, Бомон разбрасывает свои научные записи и повторяет эти оскорбительные слова. Следующие интертитры сообщают зрителям, что главный герой провел мучительную ночь, но она исчерпала его способность к страданию: «Поль Бомон выжил – чтобы посмеяться над жизнью. Он посмеялся над своей женой и бароном – и оставил их наслаждаться сомнительной радостью – обществом друг друга». Именно в этот момент Шёстрём переносит действие в цирк, где Бомон уже преобразился в Тота. Зачем же режиссеру понадобилось менять композицию андреевской пьесы и раскрывать мотивы, приведшие Бомона в цирк, в самом начале фильма? Самое простое объяснение – то, что драма Андреева основана на диалоге, а Шёстрём работает с визуальными средствами немого кино. Режиссеру необходимо *показать* предательство и унижение, пережитые героем, а не раскрыть их в диалоге, однако, показав унижение Бомона в начале картины, Шёстрёму пришлось искать другие способы создания психологической интриги по ходу действия, чтобы подогревать интерес зрителей. Одним из этих способов стала контаминация двух андреевских героев – бывшего друга Тота, предавшего его и соблазнившего его жену, и барона Реньяра, пытающегося соблазнить Консуэллу. У Андреева это два разных персонажа, хотя зритель и понимает, что отчаянное стремление Тота спасти Консуэллу от барона в значительной степени продиктовано его страданиями из-за адюльтера жены, который ему не удалось предотвратить. Шёстрём в своем гипертексте эксплицирует этот имплицированный в оригинале мотив: именно барон Реньяр соблазняет Мари, предает Бомона, а затем является в цирк и начинает ухаживать за Консуэллой.

Шёстрём с помощью интертитров намекает, что аристократическое происхождение Консуэллы зажгло новое чувство в сердце Бомона, а затем подтверждает это визуально в эпизоде, когда Консуэлла

пришивает оторванное тряпичное сердце к клоунскому костюму Тота. Разрыв клоунского сердца как часть номера Тота имеет собственное семантическое значение, но еще ярче этот мотив выступает в эпизоде, когда Поль и Консуэлла проводят несколько минут в кадре наедине. Сразу за этой сценой следует клоунада Тота, во время которой он осознает, что среди публики находится барон Реньяр. Тот несколько раз пытается указать пальцем на барона – но всякий раз получает пощечину от своих ассистентов-клоунов. В итоге его тряпичное сердце, недавно пришитое Консуэллой, оказывается вырвано его партнером по клоунаде. Он падает, притворяясь мертвым, и в завершение номера клоунская массовка устраивает ему шутовские похороны. Отметим, что, по мнению Буиссака, цирковой номер часто является прототипом социального поведения, который демонстрирует то, что есть или должно быть, поэтому кинозрители понимают значение этой сцены, включающей унижение Тота, его вырванное сердце и символическую смерть на глазах хохочущего барона.

В драме Андреева месть не приобретает конкретного воплощения, но в шёстрёмовском гипертексте есть безусловно положительные герои и злодеи, между которыми разворачивается борьба за любовь Мари и Консуэллы. Андреевский дуализм внешней и внутренней правды заменяется более прямолинейной и непосредственной постановкой вопросов:

Месть – откроет ли Тот/Бомон свою подлинную личность барону, чтобы испытать удовлетворение?

Романтическая интрига – будет ли Консуэлла продана отцом барону, или найдет подлинную любовь с Безано, или, что менее вероятно, с Тотом/Бомоном?

Как и предполагал Андреев, кинематограф отказывается от медленного развертывания психологической драмы ради непосредственного действия и зрелища любви и мести. Лон Чейни блестяще сыграл психотическую ярость, которая поначалу кажется клоунским представлением. В пьесе львы присутствуют только за сценой (и в воображении театральной аудитории). Шёстрём использует льва для зрелищной реализации мотива мести.

Трагедия гипотекста Андреева в психологических страданиях Тота и в том, что, отравив Консуэллу, чтобы спасти ее от брака по расчету, он узнает, что барон покончил с собой за сценой, а значит, он, возможно, действительно любил ее. Поэтому его самоубийство – это жест отчаяния. Шёстрём отдает предпочтение гораздо более зрелищной развязке: негодяй закалывает Тота рапирой, которая была спрятана в его трости, – оружием, которое кинозритель уже видел в одном из предыдущих эпизодов. Смертельно раненный Тот падает на пол и пытается остановить кровь тряпичным сердцем, которое было символом его любви к Консуэлле и жестокости окружающего мира. Под звуки увертюры к «Вильгельму Теллю» Шёстрём любуется прекрасным обликом крупного свирепого льва, чередуя общие планы комнаты со зверем

и крупные планы перепуганных лиц и истерически хохочущего клоуна. Как и предсказывал Андреев, зрелищность осталась за кинематографом. Шёстрём сменил направление развития действия, выведя на первый план мотив мести, так что в финале он вынужден решать, какую развязку получит вторая сюжетная линия – соперничество героев за сердце Консуэллы. В итоге режиссеру удается передать трагизм андреевского гипотекста в сцене, где Тот выходит на арену в последний раз – при этом ни цирковая публика, ни другие клоуны не догадываются, что он уже получил смертельный удар.

В шёстрёмовском гипертексте психологическая мотивация раскрывается в самом начале фильма. Как и предвидел Андреев, психологические аспекты были приглушены ради зрелищных сцен, в том числе специально созданных для фильма: Бомон, переживающий предательство, цирковой номер Тота, уход барона от Мари и финальные эпизоды со львом и смертью Тота на арене, полной клоунов, на глазах у многочисленной публики. Потрясающая зрелищность этих сцен усиливает внутреннее действие гипертекста.

Гипертекст Джорджа Карлина

Премьера фильма «Тот, кто получает пощечины» состоялась в Нью-Йорке в кинотеатре «Капитолий» 3 ноября 1924 года. Бюджет был сравнительно низким для игровой картины ($172 000), но она имела огромный кассовый успех, установив рекорд по сборам за один день ($15 000), за неделю ($71 900) и за две недели ($121 574). Фильм также получил одобрение критиков, о чем можно судить по рецензии, опубликованной в *The New York Times* 10 ноября 1924 года: «Это драма теней, так прекрасно рассказанная и безупречно поставленная, что, как нам представляется, она станет образцом для всех режиссеров. На всем протяжении фильма вы ни на мгновение не заскучаете и не захотите упустить ни одной секунды. Никогда еще за всю свою кинематографическую карьеру мистер Чейни не играл так изумительно, как в этой роли. Его исполнение сдержанно, он никогда не переигрывает в сентиментальных эпизодах и осторожен в использовании грима». В итоге фильм принес своим создателям 349 тысяч долларов – немалый доход для киностудии – и был включен *The New York Times* в десятку лучших постановок 1924 года. В следующем году был издан роман Джорджа А. Карлина «Тот, кто получает пощечины». Так гипотекст Андреева совершил еще один переход – в формат книги для американских читателей. На обложке было напечатано: «Полный текст романа. Иллюстрирован сценами из фотопьесы». Успех шёстрёмовского фильма стимулировал спрос на еще один гипертекст. Исходя из аннотации на обложке, мы ожидаем более или менее точного пересказа шёстрёмовского гипертекста в романной форме. Однако Карлин начинает повествование так же, как Андреев: странный господин приходит в цирк и просит взять его в труппу. Фильм Шёстрёма начинается с того, что Бомон делает научное открытие и радостно делится им с женой

и покровителем. По сути, весь карлиновский гипертекст представляет собой причудливую смесь андреевской пьесы, шёстрёмовской экранизации и творческого воображения писателя. Так, например, Карлин лишь в последней трети книги открывает причину, побудившую Тота (в романе он фигурирует как Не – Он) покинуть высшее общество и уйти в цирк. Карлин намекает, что князя Понятовского (так здесь зовут самого героя, будущего клоуна Тота) и его жену Ольгу выслали из царской России. Молодой князь пылает стремлением продолжить научные эксперименты, и барон Реньяр предлагает паре свое покровительство и приют, чтобы Понятовский мог заниматься своим исследованием. Через некоторое время барон и Ольга начинают регулярно появляться в обществе вместе, пока князь занят своей работой по изучению четвертого измерения. Шёстрёмовский Поль Бомон с его женой Мари и научным открытием, переосмысливающим происхождение человечества, превращается у Карлина в русского эмигранта с женой Ольгой и экспериментальным поиском другого измерения. В качестве иллюстрации использован кадр из фильма Шёстрёма с Лоном Чейни (Бомон), Джоном Гилбертом (Реньяр) и Рут Кинг (Мари) и подписью: «Жена, которую он обожал, и друг, которому он доверял».

Решение Карлина заимствовать материал для своего гипертекста как из андреевского гипотекста, так и из шёстрёмовского гипертекста ставит нас перед следующим вопросом: продолжает ли писатель традицию панпсихического театра в понимании Андреева или зрелищной драмы мести в духе Шёстрёма или пытается создать полунезависимый гипертекст с иным, третьим организующим принципом? В книге Карлина есть аллюзии на оба текста и на обе развязки, так что читатель остается в недоумении, которой же из них оказано предпочтение: в тексте присутствуют и факт отравления чьего-то напитка, и свирепые львы. Карлин неожиданно смешивает оба существующих произведения, чтобы создать третий, объединяющий текст, который может удовлетворить и театральную публику, и кинозрителей, посмотревших фильм Шёстрёма. Но тем самым писатель и теряет связь с традицией психологической драмы, и отказывает читателю в захватывающей фантазии на тему мести. Что самое печальное, Карлин не осваивает и новую территорию, что могло бы обеспечить его гипертексту независимость от текстов-прародителей. По сути, он так и балансирует на границе этих двух потенциальных территорий.

В романе Карлина загадочный господин приходит в цирк и просит принять его в труппу. Однако, в отличие от пьесы Андреева, в романе есть предыстория каждого героя, так что развитие действия здесь зависит от Тота в той же мере, что и от целого ряда других персонажей-цирковых. Карлин много внимания уделяет внешнему облику персонажей, опираясь на фильм Шёстрёма, однако избегает психологических деталей из андреевской пьесы. Иногда в романе звучит предположение, что Тот безумен – но нескольких случайных упоминаний о безумии героя недостаточно, чтобы сделать этот мотив важным элементом

карлиновского гипертекста. Здесь это скорее очередная отсылка к андреевскому гипотексту, где действительно описаны ситуации, в которых унижение и предательство, пережитые интеллектуалом-клоуном, превращают его в человека с неустойчивой психикой. Как только его герой приобретает стабильное положение в цирке, Карлин сообщает, что клоун на самом деле является русским князем, которого предал барон. Этот мотив – всецело изобретение Карлина: возможно, то был кивок в сторону экспатриации самого Андреева, который в результате пересмотра границ Финляндии после революции оказался за пределами России. В этой точке повествования Карлин переключается на шёстрёмовский мотив мести, но затем снимает акцент с важной составляющей этого мотива. Одна из самых ярких сцен в гипертексте Шёстрёма – та, когда барон уходит от Мари, выписав ей чек за интимные услуги. Этому подлому поступку не находится места в гипертексте Карлина: писатель упускает возможность еще более настроить читателей против барона и усилить их сочувствие к Тоту, что дало бы клоуну некое моральное право наказать своего врага.

У Шёстрёма Чейни демонстрирует целый спектр эмоций – смесь унижения, жажды мести и безумия. В гипертексте Карлина клоун признает, что он безумен. Вряд ли этой декларацией стоило ограничиться, раз уж Карлин решил вывести на первый план мотив мести.

Не менее странно и решение сцены финальной мести Тота, когда клоун впускает в комнату льва. В гипертексте Шёстрёма лев представляет собой именно такое зрелище, какое Андреев и ожидал от кинематографа. Шёстрём сосредоточивается на этой сцене и посвящает несколько крупных планов как маниакальному восторгу Тота от радикального свершения его мести, так и предельному ужасу его врага. В карлиновском гипертексте не вполне ясно, убил ли лев кого-то вообще. Вряд ли можно утверждать, что Карлин преуспел в том, чтобы сделать месть организующим принципом своего произведения.

Гипертекст Роберта Уорда и Бернарда Стамблера

В 1955 году американский композитор Роберт Уорд и его коллега по Джульярдской школе Бернард Стамблер сочинили оперу «Панталоне», которая в 1959 году была переименована в «Тот, кто получает пощечины». Взяв за основу пьесу Андреева, Уорд и Стамблер изменили имя Тот на Панталоне, имея в виду персонажа комедии дель арте. История убийства и самоубийства была забыта: главный герой просто отвергнут героиней и приговорен к унизительному получению пощечин до конца жизни. Премьера «Панталоне» в постановке Оперной мастерской Колумбийского университета состоялась 17 мая 1956 года. Премьера новой версии оперы под названием «Тот, кто получает пощечины» была показана в Нью-Йоркской городской опере 12 апреля 1959 года.

В интервью изданию *Opera Lively* Уорд поделился воспоминаниями о том, как они со Стамблером выбрали пьесу Андреева. Тогда в поисках

нового материала Уорд перечитал первые два действия. Ему понравилось то, что все происходит в цирке и большая часть событий – непосредственно на арене. Персонажи были яркими, и Уорда вдохновила история интеллектуала, пришедшего в цирк. Он пригласил Стамблера и предложил ему прочитать пьесу. Но тут Уорд дочитал, и вдохновения поубавилось. По его словам, «было очень странно – как будто последние действия были совсем из другой пьесы, так что мы поразмыслили об этом и поняли, что придется внести множество изменений». Стамблер переработал третье и четвертое действия драмы в третий акт оперы, чтобы она приобрела завершенность. Уорда совсем не заинтересовала сюжетная линия обмана и унижения интеллектуала, которую Шёстрём положил в основу своего фильма. Уорд и Стамблер, напротив, сосредоточились на попытках выдать Консуэллу за барона. В третьем акте Панталоне открывает барону тайну Консуэллы: она не благородная дочь барона, а неграмотная девочка-приемыш, выдав которую замуж просто надеются получить деньги. Опера начинается с прихода аристократичного незнакомца в цирк с просьбой принять его в труппу клоуном, а заканчивается тем, что Панталоне сбрасывает свой клоунский костюм и возвращается в реальный мир, так и не разлюбив Консуэллу.

И андреевская теория панпсихической драмы, и шёстрёмовское зрелище мести уступают здесь место третьему организующему принципу, избранному Уордом и Стамблером.

Авторы полностью игнорируют психологическую составляющую драмы Андреева, чтобы сосредоточиться на мире цирка. Для Андреева цирк – это искусственное прикрытие, позволяющее скрыть трагичную, *реальную* жизнь артистов. Для Уорда и Стамблера цирк – единственный мир, существующий в рамках их оперного нарратива. В центре их внимания неразделенная любовь клоуна к Консуэлле: внешний мир их не интересует. Все привязано к цирковому локусу, что создает новый организующий принцип, основанный на исключении и упрощении, а не на дополнении и укрупнении. Та часть гипотекста, которая оказалась так важна для Шёстрёма – зрелище мести, – практически уничтожена Уордом и Стамблером. Здесь нет ни льва, ни яда – в финале оперы все остаются живы. Да, сердце интеллектуала-клоуна разбито, но не из-за измены жены или предательства друга, а просто оттого, что Консуэлла влюблена в жокея Безано.

В начале оперы Панталоне повторяет ироничную фразу: «Я лишь то, что вы видите». В конце этого акта укротительница Зинида рассказывает Консуэлле о прошлом клоуна: Панталоне был государственным деятелем-утопистом, которого не понимали крестьяне и над которым насмехались дворяне. Когда он наконец обратился к Богу, его отвергли и «ссорящиеся между собою секты». Всякий раз Панталоне получал все те же пощечины и пинки. В третьем акте, оставшись в одиночестве на арене, клоун признается в вечной любви к Консуэлле и заключает: «Здесь мне не место; возможно, нигде нет места для меня». Затем он

снимает клоунский костюм и уходит через дверь, ведущую на улицу. Как было отмечено, в опере сохранилось мало деталей из прошлого клоуна, которые объясняли бы его настоящее. Организующим принципом этой оперы становится неразделенная любовь, а не предательство или месть.

Через две недели после премьеры в журнале *The Saturday Review* появилась краткая рецензия на оперу, написанная Ирвингом Колодином. Автор полагает, что пьеса Андреева имеет «привлекательные элементы» для переработки в музыкальное произведение: цирк, таинственность, любовная линия, – но в то же время отмечает, что Уорд и Стамблер «позволили себе некоторые вольности с мрачной философией автора».

Хотя настоящая известность придет к Уорду и Стамблеру лишь после оперы «Суровое испытание», именно «Тот, кто получает пощечины» изначально помог им утвердиться в оперных кругах. Уинтроп Сарджент из журнала *The New Yorker* назвал оперу «открытием сезона», что обеспечило Уорду и Стамблеру сотрудничество с Артуром Миллером, завершившееся в 1962 году Пулитцеровской премией, которую они получили за оперу по пьесе Миллера «Салемские колдуньи».

Режиссер театра и кино Питер Брук утверждает, что различие между фильмом и пьесой состоит в степени вовлеченности аудитории. Фильм имеет тенденцию поглощать зрителей, четко направляя их восприятие. Физическая дистанция в театре позволяет зрителям домысливать то, что нельзя увидеть. Близость и дистанция метафорически притягивают и отталкивают зрителей, заставляя их разум дорисовать картину. Кино пытается делать нечто подобное с помощью чередования крупных и общих планов, но аудитория тем не менее рассчитывает, что ей покажут устойчивый зрительный образ. Если Брук прав, его мнение подкрепляет позицию Андреева и других драматургов, кто, подобно Бертольту Брехту, полагает, что фильм требует «внешнего действия, а не интроспективной психологии». Андреев мог себе позволить оттягивать раскрытие подлинной личности интеллектуала-клоуна, поскольку предполагалось, что зрители сами заполнят пробелы в сюжете: для него основу драмы составляли именно такие несоответствия между внешней и внутренней правдой. По мнению Брука, это часть театрального опыта. Это также объясняет, почему Шёстрёму было так необходимо показать предательство, пережитое Полем Бомоном, в начале кинематографического гипертекста: он хотел сделать фактор мести более очевидным для зрителя. Если визуальная история должна быть рассказана полностью, а не домыслена зрителем, в ней нельзя сознательно оставлять никаких логических пробелов. Брюс Даффи однажды спросил Уорда в интервью, могут ли его оперы, созданные для интимного театрального пространства, быть успешно перенесены на телеэкран. Разумеется, такие новые границы, как граница между оперой и телевидением, требуют и иного принципа их пересечения, однако Уорд ответил вполне в духе Брука, что визуальная *дистанция* значительно влияет на зрительское восприятие. Уорд полагает, что

для достижения нужного эффекта ему пришлось бы переработать свои оперы. Телевидение сообщает всему «совершенно новый смысл». Способность сфокусироваться на двух лицах – это «колоссально», но «массовые сцены никогда не получаются на телеэкране», поскольку кажутся неестественными.

Возвращаясь к теме, почему же в Америке появилось столько переработок русской пьесы и почему такое пересечение границ оказалось сравнительно простым, можно с уверенностью сказать, что ни одна из двадцати одной пьесы Андреева не оказала такого воздействия на американскую культуру, как «Тот, кто получает пощечины». Линда Хатчеон высказывает предположение, что «сложные, требующие сотрудничества формы искусства – такие, как опера, мюзикл или фильм, – будут искать беспроигрышные варианты, для которых уже есть подготовленная аудитория, что обычно означает переработки». Суть здесь в том, что вы только тогда готовы вложить деньги, когда уверены, что есть вероятность получить прибыль. Но что же такое было в этой пьесе, что обеспечило ей мгновенный успех у американских зрителей?

Видимо, каждая из переработок обладала собственными мотивирующими факторами и в то же время отвечала неким финансовым условиям в соответствии с гипотезой Хатчеон. Студия хотела снять артхаусный фильм с новоприбывшим скандинавским режиссером. Шёстрём был известен своими психологическими драмами, и его, возможно, вполне устраивала пьеса, основанная на психологических подтекстах и уже имевшая успех у зрителей нью-йоркских театров. Вероятнее всего, Карлин пытался нажиться на кассовом успехе фильма, перерабатывая андреевский гипотекст и шёстрёмовский гипертекст в свой роман. К сожалению, его опыт пересечения границ не был столь же удачен. Одной из причин, побудивших Уорда и Стамблера переработать драму «Тот, кто получает пощечины» в оперу, было отсутствие в то время соглашения о защите авторских прав между США и СССР. Таким образом, они могли использовать оригинальную пьесу, не беспокоясь о юридической или финансовой стороне вопроса.

И все же гораздо более основательным фактором, объясняющим столь большое количество переработок пьесы Андреева, является мифопоэтическое пространство, которое занимает цирк в представлении американцев. В нем локализованы устойчивые архетипы героев и злодеев, а также целый ряд готовых, узнаваемых персонажей: укротительница львов, шпрехшталмейстер, клоуны и акробаты. В андреевской драме оживают основные человеческие эмоции, связанные с любовью, предательством, унижением, жадностью и местью. Для большинства американцев «убежать с бродячим цирком» означает спрятаться от жизненных трудностей, так что потенциальная аудитория в США была заранее готова к пониманию андреевской пьесы. Для тех, кто искал исходный материал, цирковое пространство и универсальность сюжета стали залогом успеха их переработок, специфические черты которых

определялись лишь требованиями жанра – пьесы, кинофильма, романа или оперы.

Буиссак утверждает, что в западной культуре личность определяется внешностью. Клоун представляет собой сразу двух радикально несхожих индивидов в одном лице и тем самым модифицирует культурное правило определения личности. Зрители готовы верить, что Поль Бомон, написавший научный труд «Происхождение человечества», может в то же время быть клоуном Тотом, которому дают пощечины на потеху публике. Различные гипертексты способны исследовать социальные нормы американского общества в рамках мифопоэтического пространства, организованного в соответствии с иным сводом социальных установок. В гипертексте Шёстрёма не подлежит сомнению то, что униженный, всеми преданный ученый смог наказать негодяев, спустив на них льва. Уорд признает, что его вдохновил образ интеллектуала, переродившегося в этом альтернативном цирковом мире.

Не оценивая качество каждой переработки в сравнении с остальными, интересно рассматривать все эти тексты в свете предсказаний Леонида Андреева о росте популярности кинематографа и его рекомендаций для панпсихического театра будущего. Одна конкретная пьеса Андреева совершает успешный переход на новую культурную территорию от российских театралов в 1915 году к американским кинозрителями в 1924-м и американским любителям оперы в 1956-м. ◆

Перевод с английского Арины Волгиной

Анна Ниман

ПОХВАЛА НЕПОМЕРНЫМ ЛЮДЯМ

От Лескова к Балабанову – от сказа к сказовому кино

Анна Ниман – киновед и историк кино, независимый исследователь, разработчик контента для new media. Окончила сценарно-киноведческий факультет ВГИКа (1995). Автор публикаций в «Киноведческих записках», на порталах kultpro.ru и mubi.com. Ряд статей и интервью вошли в книгу «Б2: Бриколаж режиссера Балабанова». Готовит книгу об Алексее Балабанове. Живет в штате Коннектикут, США.

…Они прошли по коридору и зашли в библиотеку.

– У вас Лесков есть? – спросил Петя.

– А что именно вам нужно? – спросил библиотекарь.

– Все равно, – сказал Петя.

Библиотекарь открыл шкаф, порылся и достал книжку.

– Юра, почитай мне что-нибудь, – попросил Петя и сел.

Юра открыл книжку и сел рядом.

«9 мая, на день св. Николая Угодника, происходило разрушение Деевской староверческой часовни, – читал Юра. – Зрелище было страшное, непристойное и поистине возмутительное; а к сему же еще, как назло, железный крест с купольного фонаря сорвался и повис на цепях, а будучи остервененно понуждаем баграми разорителей к падению, упал внезапно и проломил пожарному солдату из жидов голову, отчего тот здесь же и помер. Ох, как мне было тяжко все это видеть: господи! Да, право, хотя бы жидов-то не посылали, что ли, кресты рвать! Вечером над разоренною молельной собирался народ, и их, и наш церковный, и все вместе много и горестно плакали и, на конец того, начали даже искать объятий и унии».

Петя сидел и слушал.

Так заканчивается последний сценарий Алексея Балабанова «Мой брат умер». Слушает Петя «Соборян» Лескова в тюрьме в исполнении сокамерника Юры. Отбывающий срок за отцеубийство Петя родился слепым и прозрел совсем недавно. Как раз после расправы над отцом.

Фрагмент из Лескова – «братание» православных и староверов на развалинах старообрядческой часовни.

Вдохновляющий Петю отрывок – записи из «демикотоновой книги», своего рода дневника главного героя, протоиерея Савелия Туберозова – одно из самых светлых его воспоминаний.

В них Алексей Октябринович и находил, хочется думать, утешение герою и подводил итог своей недолгой жизни.

В 2004 году журналист Игорь Свинаренко взял у скупого на общение с прессой режиссера интервью, оказавшееся программным. Беседа затянулась. Немало выпили, о многом поговорили. В том числе и о любимом чтении Балабанова.

«Мне очень нравятся “Соборяне”… Там сильный сюжет, там все мощно, там новые русские приходят… Но я, наверное, не смогу это снять».

Дописавший за Кафку финал «Замка» и вольно импровизировавший на темы Беккета в полнометражном дебюте, Балабанов робел перед лесковским словом.

Через год он вновь упоминает «Соборян»: «Это очень некиношная книжка. Будет тяжело переложить ее на язык кино».

И еще через два года, в 2007-м: «…экранизация наверняка получится хуже оригинала. Так что, думаю, пытаться не стоит».

На пресс-конференции в 2012-м: «Я никогда Лескова снимать не буду. Потому что испорчу».

Вдова режиссера Надежда Васильева вспоминает, что мысли о постановке «Соборян» не оставляли Балабанова до конца жизни, но что-то его неизменно останавливало. Оглядываясь на наследие режиссера, обнаруживаем изобилие образов и тем, роднящих его с «великим изографом». Не сняв «Соборян», но пробиваясь к ним, Балабанов, по сути, делал лесковское кино!

Подступив вплотную к Лескову в сценарии «Мой брат умер», Балабанов все же не решился схватиться один на один с «Соборянами», ограничился прямым цитированием. Между тем известно, что во всех своих экранизациях режиссер весьма вольно трансформировал оригинал.

«Соборяне» остались вечно желанным, но так и не осуществленным проектом Балабанова. Интонациями лесковского слова проникнут сценарий «Мой брат умер». Правда, до самой последней из его страниц это цитаты из «Запечатленного ангела», объемом уступающего «Соборянам», но как раз цельно-сказового.

В преддверии отцеубийства брат-близнец Пети, Ваня, скончавшийся при родах и мистически укрепившийся голосом и зрением в голове слепого Пети, регулирует поведение брата. В том числе и при чтении Лескова, когда Петя по команде Вани переворачивает страницы «Запечатленного ангела», внимательно вслушиваясь в мысленный голос брата.

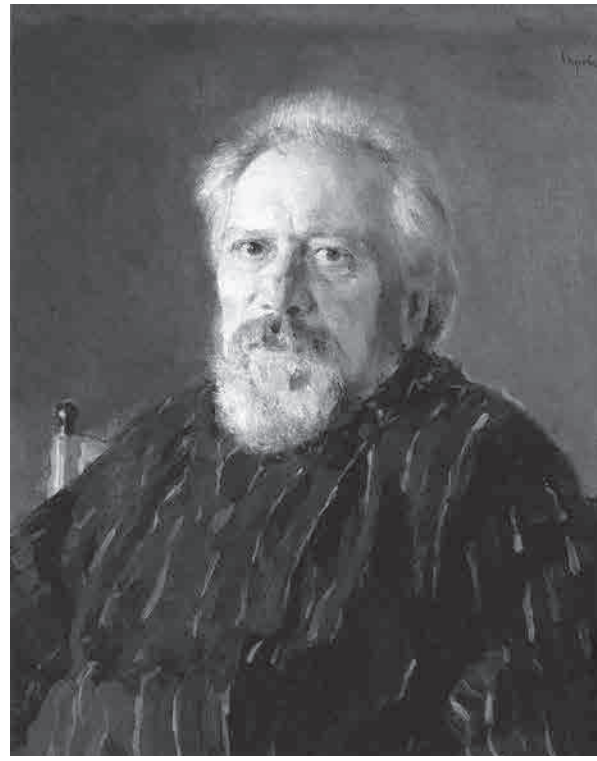
Идет Петя по улице отца убивать, а в его голове Ваня:

– Лесков говорит: всякого спасенного человека не эфиоп ведет, а ангел руководствует.

И сам Балабанов, подобно Пете, покорствующему лесковскому *ангелу,* внимает и следует запредельному направляющему жесту. Таким образом последнее слово у Балабанова, во всех смыслах, остается за Лесковым. Лесковский «ангел» правит бал в подкорке сюжета сказового кино Балабанова.

Творчество режиссера и образно, и тематически, и проблемно связано с прозой Николая Лескова. Наиболее выразительным связующим звеном становится образ героя, «непомерного» и неуемного – своеобразно истолкованной народной души.

На его плечи возлагается пусть часто лишь им самим воображаемая миссия спасения, в итоге претерпевающая крах. Герой переживает катастрофу тотального отчуждения, не находя места в мире, меняющемся на глазах.



Валентин Серов. Портрет Николая Лескова. 1894

В определенном смысле путь героя есть отражение и биографии самого его создателя.

У Лескова герой этого склада – беспокойный, брошенный в вечный поиск праведник. Его тяга к высшей (всенародной) правде – вне общепринятых социальных установок, по сути, маргинальной – ставит странника-правдолюба в положение хоть и невольного, но сокрушительного бунтаря.

Таковы дьякон Ахилла в «Соборянах», Василий Богословский в «Овцебыке», Иван Флягин в «Очарованном страннике» и старообрядец Марк Александров в «Запечатленном ангеле».

Те же черты находим у Балабанова в Даниле Багрове («Брат»), в Иване Ермакове («Война»), в Олеге («Мне не больно»), в Алексее Белове («Груз 200»), в Михаиле Скрябине («Кочегар») и в Матвее («Я тоже хочу»).

Стихийность их порывов помечена той же жадной «очарованностью» обрести универсальную правду. Правда эта движет и обремененным думой протоиереем Туберозовым, автором дневника священника, на его страстном пути от жизни к житию.

Ступившие на невскую набережную с разницей в сто тридцать лет, и Николай Лесков, и Алексей Балабанов попали каждый в свое, но одинаково пограничное, смутное время.

Лесков оказался в Петербурге в последний месяц 1861 года. «Эпоха идет неслыханная, – читаем у Льва Аннинского в «Трех еретиках», –

рассвет либерализма, разгар гласности, разгул обличительства. Трепет бюрократии, робость власти, напор бунта. Эпоха Великих Реформ. Критики опережают поэтов».

Начинавший с журналистики и очерков, Лесков, кажется, не наделен философской мощью Достоевского или же космическим ви́дением Толстого. Он берет другим: в его произведениях звучит объемное многоголосие жизни. Его слово предстает простым, народным, сказовым и вместе с тем обогащенным опытом культуры.

«Вот Достоевский просто пишет, у него сюжеты интересные, а вот фразы "до чего ж поганый народ – люди" он не придумает» – такую характеристику Лескову устами Вани дает Балабанов в сценарии «Мой брат умер».

Появившийся в северной столице по зову Сергея Сельянова в 1990-м, Балабанов тоже оказался лицом к лицу с «неслыханной эпохой». И здесь вновь прибегнем к характеристикам Льва Аннинского:

«Время снимает очередные гримы, сдирает очередные маски, повязки, шины, скрепы и скобы, и тогда вновь проступает из-под плаца и бетона-асфальта вековой русский тип, и ясно становится какое-то роковое единство судеб на этой гигантской евразийской равнине, где народы льнут друг к другу, чтобы не разбиться друг о друга, и называется все это – Россией».

Окинув взглядом «неслыханную эпоху», критик призывает на помощь *правду* Лескова. Вооружившись ею, можно выстоять на «изменчивой, непредсказуемой русской почве». Но вот вопрос: готовы ли мы внять этой *правде*?

За ответом обратимся к Балабанову, который, в свою очередь, сумел «метко и верно схватить общий дух» эпохи, создать портрет «векового русского типа».

На закате 90-х этот тип взглянул в кинозал прищуром Данилы Багрова. Главный герой балабановского канона, воплощение постсоветского «я», киллер-правдоискатель, на экран вынырнул, словно ниоткуда. С «изменчивой, непредсказуемой русской почвы» – прямиком под прожектора съемочной группы. «Обсос», неудобный и опасный чудак, не ведающий правил, то ли спаситель, то ли карающий ангел, Данила и есть праведник нового времени.

«Брату» было уготовано стать ядром творчества Алексея Балабанова. Его герою – центральным образом в галерее созданных Балабановым *очарованных странников* – «непомерных», неприкаянных, опасных чудаков.

Подобно лесковским *очарованным*, Данила, обреченный всю жизнь погибать, да так и не погибнуть, не просто бессмертен. Он присвоил и посмертную память сыгравшего его Сергея Бодрова. А позднее и самого своего создателя, превратившись, подобно Левше, в «олицетворенный народною фантазиею миф».

Вслед за Лесковым Балабанов отвечает переломному времени поисками национального героя, по-своему «возвеличивая сказочное русское богатырство», как сформулировал Лев Аннинский.

Вальтер Беньямин в эссе «Рассказчик», размышляя о природе сказа, относит Лескова к рассказчикам, повествующим о *другой, маргинальной* истории на полях официальной. Лесков будто возвращает голос побежденным официальной историей в повествованиях о забытых людях «неведомого сословия», оттесненных на периферию исторических магистралей. Потому Лесков и вводит в повествование реальные исторические лица, сталкивая их с вымышленным героем. В этом смысле появление Вячеслава Бутусова в «Брате» – чисто лесковский прием.

Балабанов, один из тех ключевых постсоветских режиссеров, чья творческая биография (1985–2013) на удивление точно укладывается в пространство между началом перестройки и периодом путинской реконструкции. Официальная история распадалась и одновременно склеивалась, застывая на глазах: армейский опыт самого Балабанова, распад СССР, чеченские кампании, петролиевый рай Медведева.

Всему этому Балабанов противопоставляет собственную летопись, частью основанную на реальных событиях, отчасти подпитываемую многоголосием культуры – тем же Лесковым и другими авторами, чуткими к низовому народному слову. Можно вспомнить не только Андрея Платонова, но и Фолкнера с его «Святилищем», легшим в основу «Груза 200».

Время и история в фильмах Балабанова пребывают в состоянии сдвига, перемен и словно бы приостановлены точным датированием. Зритель практически всегда знает, когда происходят события фильма: лето 1984 года («Груз 200»), канун Октябрьской революции («Морфий»), «лихие 90-е» («Жмурки»), война в Чечне («Война»). А если таких указаний нет («Замок» и «Счастливые дни»), то само их отсутствие становится сюжетно-формирующей функцией.

Герой Балабанова находится одновременно и внутри истории – ее творец или соучастник, – и историей же отвергается, забывается до той поры, пока режиссер не воскресит его речевое «я».

Чаще всего слово такого героя находится в стадии формирования, и сюжет есть не что иное, как путь героя к самостоятельному высказыванию.

Так происходит в «Войне» и «Кочегаре». Нечто подобное – с профессором научного атеизма из «Груза 200» и с бандитом в «Я тоже хочу», вдруг нащупавшим «дорогу к храму».

Данила Багров, чье военное прошлое выражено через его умолчание, не готов к личностному выношенному слову. Поэтому его «речевой» инструмент – действие, причем смертельно разрушительное.

Фильмы Балабанова, как и проза Лескова, – тексты открытые. Они отличаются полифонией жанров и сюжетно-фабульных источников (литература, кинематограф, криминальная хроника, изустные были).

Отсюда его репутация постмодерниста. Но с таким определением трудно согласиться. Фредерик Уайт определяет стиль Балабанова как

«Брат», режиссер Алексей Балабанов
«Кочегар», режиссер Алексей Балабанов
«Груз 200», режиссер Алексей Балабанов
«Война», режиссер Алексей Балабанов
«Мне не больно», режиссер Алексей Балабанов
«Я тоже хочу», режиссер Алексей Балабанов

бриколаж, что точнее, но все равно не слишком удаляется от постмодернистского ярлыка.

Балабанов и его фильмы вырастают не из мира, где история и время жанрово отстоялись, а из мира, где они ре-формируются. Это сродни Лескову, у которого фольклор, сказ взаимодействуют с очерковой документальностью, и все – в непрестанном превращении. Что, по мнению исследователей его творчества, позволяет лучше передать дух времени, постичь «историческую истину более точно», чем в рамках событий и перипетий отстоявшейся романной формы, где «история предстает как ложный континуум, одновременно и в событийном, и в нарративном аспекте»[1].

Так выглядит эстетическая программа Лескова, заявленная в его автобиографической повести «Детские годы»: «Я буду рассказывать […] не так, как рассказывается в романах, – и это, мне кажется, может составить некоторый интерес, и даже, пожалуй, новость, и даже назидание […] меня к этому не вынуждает искусственная и неестественная форма романа, требующая закругления фабулы и сосредоточения всего около главного центра. В жизни так не бывает. Жизнь человека идет как развивающаяся со скалки хартия, и я ее так просто и буду развивать…»

Балабанов с его личным опытом переживания трагических переломов истории делает похожий выбор, следуя тому, как «в жизни бывает». Он склонен к гротеску и эксцентрике, но требует почти документальной аутентичности на площадке. Он, как и Лесков, художник, образно говоря, антироманный, преодолевающий отстоявшиеся формы повествования.

Его герои – люди «непомерные», люди сказового избытка, преодолевающего границы жанра.

За десять лет до того, как Данила вылупится на экран из «грязи славянской» (М.Горький), Балабанов снимет дипломный фильм «Настя и Егор» – предчувствие будущего героя.

Оказавшись в родном Свердловске среди друзей-рокеров, то есть в своем «ближнем круге», он увидит в парне из поселка Верхняя Пижма, переквалифицировавшемся из токаря в философа, а из философа в легенду русского рока, своего первого мечущегося героя-правдоискателя.

В художественно-документальном фильме «Настя и Егор» этот парень – одержимый Стингом молодой музыкант, экстраверт-эгоист Егор Белкин. Руководитель мастерской Высших курсов сценаристов и режиссеров Леонид Гуревич сравнивал «Егора и Настю» с пронзительным фильмом Евгения Голынкина «Искушение Николая Ленивкова» (1988).

«Кто-то из критиков провел тонкую параллель между свердловским рокером-юнцом Игорем (sic!) и ярославским мужиком в годах плотником Николаем Ленивковым. Егор и Николай – два схожих неукротимых характера, ищущих выхода своим недюжинным силам, ищущих истину ценою собственных ошибок, а того более – ценою вреда, приносимого тем, кто вокруг, ближним и дальним…» В этом приведенном

1. *Жери Катрин.* Лесковский сказ в понимании Вальтера Беньямина (“Рассказчик”). Colloque international Nikolaï Leskov, Université d’Orel (Russie), 2005, Orel, Russia. hal-01280026 См.: hal-inalco.archives-ouvertes.fr

Голынкиным отзыве суть родства последующих героев Балабанова не только с реставрирующим деревянную церквушку одноруким плотником, но через него и с Лесковым, поскольку и герой Голынкина будто позаимствовал свою судьбу из сказовых очерков классика.

Руку свою Николай сжег в детстве. Прожил жизнь между отчаянием, злобой на мир и поисками высшего смысла и добра. Через запои и тюрьму вышел к Богу. Закончил-таки свою церковь, водрузив на верхушке крест, выточенный одной рукою.

Близость Белкина к Ленивкову – в поиске истины «ценою собственных ошибок, а того более – ценою вреда, приносимого тем, кто вокруг», в «удали, которая иногда превосходит меру». А отсюда мост и к лесковским типажам. Это люди «эпического характера», но сокращенные временем до сказа, или, говоря по-балабановски, «фантастического реализма». Подобно праведникам Лескова, Егор «не хочет знать законов реальности» (Л.Аннинский). На них наплевать и Даниле Багрову.

Сегодняшний, настоящий Егор Белкин безжалостен к своему прошлому псевдодокументальному «я»: «И вместо того чтобы любить реальную девушку, с которой он живет, которая ему помогает, которая с ним вместе работает, он любит какого-то мифологического Стинга… Зачем нужна несбыточная вся фигня, когда под боком реальные талантливые люди. Вот это Лешина идея была. И еще – иконы битлов там повесить».

Куда же вел героев, спасенных Стингом и битлами, балабановский «ангел»?

В стингопоклонении Егора смысла нет и быть не должно, ибо, как и *иконы битлов*, как для Данилы Багрова «Наутилус» (с Егором на гитаре), как Библия и Платон для Овцебыка у Лескова, это больше, чем действительность. Эта сверхдействительность – «вечная истина», по лекалам которой стоит «выправить» саму реальность.

«Когда умолкают, уходят чужие песни – появляются свои. И проблемы – живые, ненадуманные. И боли свои – своей страны, своего народа, своего поколения. Так куда ж влечет нас рок? К тому времени, когда всеми будет осознана боль за свое Отечество, за свой народ и за себя», – пишут в 1987 году о «Наутилусе» Балабанов и его тогдашний соавтор Владимир Суворов.

В «Брате» Бутусов со товарищи символично заняли сакральные верхние этажи, куда изо всех сил стремится Данила. Там он принят, но им не принадлежит и низвергается в гущу действительности, где тупые бандюганы, трупы и кладбищенская грязь. Охота за «Крыльями», такими же недосягаемыми, как и создатели этого альбома, освящает донкихотскую миссию Данилы, придавая эзотерический оттенок его непрошеной борьбе за справедливость.

Верхние этажи, «Крылья», полет души остаются недоступными для Данилы.

«Нам хотелось, чтобы фильм заканчивался дорогой, которая уходит вдаль и дальше видна с высоты птичьего полета. Но у меня не

получилось. Я тогда уже летал на дельтапланах. И мы хотели сначала лететь над дорогой заснеженной, потом подняться высоко, чтобы было видно, как она уходит на Москву. Ждали снега – это был какой-то последний снег, – но в итоге прошляпили. Все снято на второстепенном шоссе в районе Токсово», – вспоминал оператор Сергей Астахов.

Полет не состоялся. И Данила рядом с самим Астаховым в роли водилы с «русской рожей» прикипели к обледенелой провинциальной дороге.

В «Брате-2» мы в последний раз увидим Данилу в лимбе трансатлантического перелета Чикаго – Москва. Астахов же и его технический гений наконец доберутся и до космоса – абсолютно иллюзорного в «Салюте-7» (2017).

Жажда полета преследует не только Астахова, самого лесковского из операторов Балабанова, левши от кинематографа, но и героев Балабанова. Начиная с воспарившего над Нерехтой на воздушном шаре энтузиаста-воздухоплавателя в неудачном, по мнению его создателей, документальном фильме «О воздушном летании в России» (1989).

Фильм этот – подделка. Подобно «Насте и Егору», он лишь носит маску документального, будучи на деле постановочным. Его центральное событие, День города, который так торжественно отмечают в картине, не что иное, как фальсификация. Равно как и сам полет Крякутного, которым славится город, – «смесь действительно существующего с выдуманным» (литературный историк XIX века А.Н.Пыпин). Оказывается, и на шаре летал вовсе не русский подьячий Крякутной, а некий «крещеный немец Фурцель». Российские фантазеры поглотили и переварили и город, и летчика, и реальность его полета.

Чтобы увековечить вымышленный полет во время вымышленного праздника, Балабанов нашел где-то под Орлом (родина Лескова, заметьте) чудака-воздухоплавателя Сергея Ноздрева. Ноздрев и его аэростат высадились на пустом перроне в Нерехте, подобно тому как потом одинокими странниками выйдут на перрон незнакомой станции более поздние герои Балабанова – Трофим, Данила и молодой доктор Поляков.

Технически эпизод полета оказался неудачей, чуть не погубившей весь фильм. Снятое должно было уйти в брак. Для короткого фильма это означало потерю центрального эпизода. И режиссер взялся монтировать вопреки профессиональной логике. Из бракованного метража он смог извлечь несколько минут полета и неожиданно пронзительные кадры бессильного на земле тела воздушного шара, вздымающегося под напряженную музыку Шнитке.

Вместо того чтобы стать центральным событием, полет орловского блаженного остался на задворках праздника. Открытку конца XIX века сменил вид на город 1989 года.

И вот наконец шар летит над торговыми рядами и старой колокольней в лесах, над обезглавленной церковью и провинциальной улицей с одиноко мчащейся машиной. Городской праздник остается где-то

в стороне, а в небесах крошечный человечек неуклюже борется с пульсирующим шаром. При этом музыка Шнитке заглушает старательную декламацию ведущих.

Действительность перетекает в фантазию, граница между тем и другим почти незаметна. Тут вдруг вступает в свои права «фантастический реализм» Балабанова. Тут оказывается уместной ностальгическая нерезкость – результат брака пленки. А чудом избежавший монтажной корзины воздухоплаватель получает чудесную возможность быть запечатленным, то есть увиденным, узнанным. И ему повезло больше, чем годы спустя бедняге Трофиму из балабановской новеллы в киноальманахе «Прибытие поезда» (1995), навсегда канувшему в безвестность.

Там бородатый визаж неуклюжего крестьянина, заслонивший сенсационную «хронику» Прибытия Русского Поезда в конце XIX века, является, по мнению маститого режиссера (в исполнении Алексея Юрьевича Германа), фактическим браком. Но в то же время эти четырнадцать метров пленки – последнее свидетельство уникального в своей неповторимости бытия героя!

Обратим внимание: Трофима, вынырнувшего из анонимных низов, у Балабанова отправляет в абсолютное небытие персонаж, которого играет художник, в своем кино делающий прямо противоположное. Есть в этом горький привкус иронии по отношению к самому состоянию нашей реальности.

Безжалостно отброшена пленка, с ней отвергнут и «неформатный» человек, которому из-за его «непомерности» не находится места ни в жизни, ни на экране. И тут и там он буквально выбивается из рамок.

Как ни ищет Трофим прощения и понимания, его отвергают, от него отворачиваются и в итоге сдают в полицию. Пока он не попадается Балабанову. Именно ему! Потому что в «Трофиме» Балабанов впервые появляется на экране в роли режиссера. Правда, здесь он еще помощник режиссера, «пригнавший» уникальный, но никому не нужный метраж.

В «Брате-2» он (вместе с членами съемочной группы) занимает место режиссера-клипмейкера. И, наконец, в фильме «Я тоже хочу» «играет» себя такого, каков он есть.

В каждой из этих трех ипостасей Балабанов так или иначе озабочен увековечением своего героя, для бессмертия в высокой культуре не предназначенного. Будь то случайно забредший в кадр братоубийца Трофим, или безымянный «не Байрон» в малиновом пиджаке, или оставленный высшими силами бандит.

Способность выуживать из архивов редкие материалы всегда отличала Балабанова. Виктор Суворов рассказывал, как тому удалось найти давно забытые кадры давно забытой войны с Финляндией во время их работы над фильмом «Пограничный конфликт» (1991). Акт спасения, сохранения свидетельств реального существования героя с помощью киноизображения становится необыкновенно важным

в творчестве Балабанова. И стоит, пожалуй, специально отметить: вслед за Алексеем Юрьевичем Германом.

У Лескова его повествователи заняты сохранением «баснословной легенды», ценность которой в открытии и утверждении жизни отчаянно непомерной «человечкиной души», балансирующей на границе жития. У Балабанова сам кинематограф превращается в орудие спасения.

Героям Балабанова такой «заступник» необходим. Несмотря на нередко разрушительную энергию, с которой они пытаются удержаться на краю, их окружение или абсолютно к ним равнодушно, или безжалостно их отвергает. Никто, кроме «шлюхи с золотым сердцем», не хочет выслушать исповедь Трофима. Как ни старается Данила восстановить справедливость, гражданам его старания не приносят ничего, кроме лишних забот и бед. Герою «Замка» приходится отстаивать собственное имя, а у бродяги из «Счастливых дней» и имени-то нет. Вскоре эту донкихотскую «акцию спасения» начинают взваливать на свои плечи и сами герои, таким образом примеряя на себя роль рассказчика, летописца, режиссера.

«Война» (2002) – это и есть фильм-сказ, вернее, фильм о сказе, а еще вернее, фильм о сказе о фильме. Иван, находясь в заключении, рассказывает о своей попытке освободить «кавказских пленников». Эту попытку снимал на камеру его соратник-предатель, англичанин Джон, и снятое оказалось документом, подтверждающим вину Ивана в смерти невинных чеченцев.

Инструмент спасения в руках англичанина превратился в карающий инструмент. Недаром, замечает Иван, «снимать» и «стрелять» по-английски – to shoot.

Может быть, кино Джона, вооруженного «третьим глазом» камеры, – это кино от слова «стрелять». Кино же Ивана, а вернее, Балабанова, – это кино от слова «делать» (to make a movie). Это вовсе не «смерть за работой», как считают многие из исследователей его творчества, это «акция спасения» уникальной «человечкиной жизни».

Не этим ли как раз и заняты герои фильма «Мне не больно» под сенью евроремонтов? История, рассказанная от лица главного героя Миши, начинается на пороге конъюнктурного бизнеса по ремонту квартир, а вырастает в историю безнадежной попытки преодолеть смерть. Преодолеть в том числе через «спасение» *несоразмерности* (Аннинский), избыточности мира.

Несоразмерна и сама Тата с ее копной и рыжим буффонным париком; несоразмерны деликатесы, ею спасенные с олигархического фуршета; несоразмерен и чердак, спасенный Олегом от бомжей и переделанный в «рай для влюбленных»; несоразмерно и стихийное братство «своих» на грани катастрофы.

Попытки друзей спасти Тату безнадежны – это полевой хоспис, но этим они и пересиливают неминуемый конец. Во время работы над фильмом, не самым популярным среди работ Балабанова, случилось важное.

Одним из давних препятствий к постановке «Соборян» Лескова было, по словам Надежды Васильевой, *отсутствие лиц*. Балабанов искал настоящие, на его взгляд, русские лица, чтобы показать представителей старгородской «соборной поповки» – протоиерея Савелия Туберозова, священника Захария Бенефактова, дьякона Ахиллы Десницына, других.

И вот к началу 2000-х, кажется, нашел. В толпе питерских ветеранов ВВС, собравшихся для съемок «Мне не больно», мелькнуло лицо Александра Мосина, ветерана афганского конфликта, бывшего десантника, а ныне питерского бизнесмена из тех, кто начинал в годы первичного накопления. Что-то задело Балабанова в коренастой фигуре этого человека. Он выдвинул его в центр кадра, снял рядом со звездами. Мосин стал неизменным участником следующих картин Балабанова. Запакованный в кожу, он уверенно занял свое место на экране, а с ним и его приятель, богатырь с лицом наемного убийцы, Юрий Матвеев.

Матвеев оказался, пожалуй, еще более неожиданным пополнением когорты «своих». Если Мосин – такой, каков он в «Кочегаре» и в «Я тоже хочу», – не выходит из рамок бандитского амплуа, то Матвеев в каждой из своих функций избыточнее, чем предлагает роль.

Его героям неуютно в рамках амплуа. Есть то, что роднит их с Сергеем Бодровым и его Данилой; то, что Балабанов подметил еще в Егоре Белкине. И то, что, в конце концов, возвращает всех их к действительному истоку – к непомерным, безнадежно маргинальным очарованным странникам Николая Лескова, упорно пытающимся войти в открытое пространство действительной истории своей родины.

Но как ни хотелось бы и странникам Лескова, и изгоям Балабанова быть увиденными, их то и дело оттесняют за рамку кадра. Главной заботой их создателей остается спасение «человечкиных душ» от забвения.

Богатыри-праведники Иван из «Очарованного странника», Ахилла из «Соборян» проводят жизнь в стихийной борьбе за ускользающий, зыбкий идеал. Подвергаются невероятным испытаниям и искушениям, которые начинаются в быту, но вырастают до космических гротесков.

Странствия Ивана начинаются с еще случайно в детстве убитого им монаха. Призрак погибшего является в снах, подталкивая героя к служению Господу. Иван по-своему религиозен, но к монашеской жизни не готов. Монастырю он предпочтет мир. Да и какой! Иван странствует, подобно Одиссею, сталкиваясь с адскими трудностями, жестокостью, обманом. Все это время он в напряжении постоянной войны с миром. Это ли не тип балабановского изгоя и в то же время правдолюбца?

Строки, завершающие сценарий Балабанова «Мой брат умер», принадлежат не ему, а возлюбленному им Лескову. Причем обращается он к читателю через удивительную фигуру протоиерея Савелия Туберозова, одного из первых в ряду лесковских ищущих праведников. Ведь и трудные художнические поиски Алексея Балабанова, режиссера

с этически выкристаллизовавшимся представлением о добре и зле, есть, осмелюсь утверждать, не что иное, как искания непомерного в своих требованиях к миру праведника-страстотерпца.

«Отец Савелий глубоко вздохнул, положил перо, еще взглянул на свой дневник и словно еще раз общим генеральным взглядом окинул всех, кого в жизнь свою вписал он в это не бесстрастное поминанье, закрыл и замкнул свою демикотоновую книгу в ее старое место. Затем он подошел к окну, приподнял спущенную коленкоровую штору и, поглядев за реку, выпрямился во весь свой рост и благодарственно перекрестился. Небо было закрыто черными тучами, и редкие капли дождя уже шлепали в густую пыль; это был дождь, прошенный и моленный Туберозовым прошедшим днем на мирском молебне, и в теперешнем его появлении старик видел как бы знамение, что его молитва не бездейственна. Старый Туберозов шептал слова восторженных хвалений и не заметил, как по лицу его тихо бежали слезы, и дождь все частил капля за каплей и, наконец, засеял как сквозь частое сито, освежая влажною прохладой слегка воспаленную голову протопопа, который так и уснул, как сидел у окна, склонясь головой на свои белые руки…

…Старогородская хроника кончается, и последнею ее точкой должен быть гвоздь, забитый в крышку гроба Захарии. Тихий старик не долго пережил Савелия и Ахиллу. Он дожил только до великого праздника весны, до Светлого Воскресения, и тихо уснул во время самого богослужения.

Старогородской поповке настало время полного обновления» (Н.С.Лесков. «Соборяне»). ◆

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЗА 2021 ГОД

ЦИФРАМИ ОБОЗНАЧЕН НОМЕР ЖУРНАЛА

10 лучших фильмов по версии авторов журнала «Искусство кино» (Зара Абдуллаева, Евгений Гусятинский, Антон Долин, Анна Закревская, Андрей Карташов, Евгений Майзель, Зинаида Пронченко, Максим Селезнёв, Елена Стишова, Нина Цыркун) **11/12**

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ. Агент 007 ..... 9/10

Брилева Ольга, Брилев Арсений. Самый скучный киношпион

Закревская Анна. Гарри Палмер и дары смерти

Карцев Петр. Роза есть роза

Филиппова Анна. Девочка-воздух

Фомочкин Антон. Джеймс Бонд. Портрет в шести лицах

Цыркун Нина. Порог отсечения

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ. Беларусь 5/6

Балакирева Евгения. Оратория

Василевич Анастасия. Потерянный век

Гуц Борис. «Дыши, Минск!»

Пряжко Павел. Ленточки

Сукманов Игорь. Отвага на каждый день

Филипенко Саша. Тихари (Дело врачей)

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ. Нью-Йорк 3/4

Агапова Оксана. Электрический сон мегаполиса

Лебовиц Фрэн. Забастовка писателей: ужасное пророчество

Лебовиц Фрэн. Наука

Локшин Борис. Нью-Йорк. 2020

Пронченко Зинаида. Время внутри

Фомочкин Антон. Зеленый огонек

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ. «Санденс» 3/4

Фестиваль ноубрау. «Круглый стол» «ИК». В беседе участвуют **Дмитрий Барченков, Елена Бассе, Егор Москвитин, Алиса Таежная.** Модератор – **Юлия Гулян**

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ. Якутия 1/2

Башкиров Михаил. Шаман и его армия

Борисова Любовь. Якутское кино: магия и мифы

Долин Антон. Хребты иного мира

Замятин Дмитрий. Страна множества миров. *(Записала Татьяна Елаева.)*

Кушляева Оксана. Сцена трех миров

Новое якутское кино в 12 фильмах: «Белый день» (**Елена Слатина**), «Бог Дьёсёгёй» (**Антон Долин**), «Феррум» (**Сергей Анашкин**), «Мой убийца» (**Алиса Таежная**), «Его дочь» (**Анна Закревская**), «Чувак» (**Кюнней Филиппова**), «Царь-птица» (**Евгений Майзель**), «Агент Мамбо» (**Егор Беликов**), «Надо мною солнце не садится» (**Ева Иванилова**), «Нет бога кроме меня» (**Ева Иванилова**), «Черный снег» (**Егор Карпов**), «Тыгын Дархан» (**Сергей Анашкин**). Биографические и справочные материалы подготовлены **Ириной Энгелис**

Покатилова Ия. Вечно существующее время

«Полреспублики кино снимает, остальная половина смотрит». «Круглый стол» «ИК». В дискуссии участвуют **Альбина Данилова, Георгий Николаев, Степан Портнягин, Марианна Сиэгэн, Петр Чиряев.** Модератор – **Владимир Кочарян**

Романова Светлана. Возвращение взгляда

Саввина Сардаана. Краткая история якутского кино

Сата Кэрэмэн (**Екатерина Романова**). Окно земли

Федотов Евгений. Как Якутия стала мангой

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ. YouTube 5/6

Аронсон Олег. Кинематограф, свернутый в YouTube

Болецкая Ксения. YouTube. Начало

Гореликов Андрей. Конкурент

Лященко Владимир. Каждый кадр – картина

Майзель Евгений. Дорога перемен

Манович Лев. YouTube и будущее теории кино

Пронченко Зинаида. Streets of Rossiya

Узарашвили Лана. Хозяин YouTube и его инструменты

ЗДЕСЬ И ТОГДА 7/8

Боканча Александра. Зеркальный аппарат

Гореликов Андрей. Любовь в открытом космосе

Забалуев Ярослав. Редуцирование бытия

Карташов Андрей. Открытие Америки с полным ее разоблачением

Касьянова Ольга. Революция и Сапожок

Луговой Стас. Счастье в отдельно взятой стране

Медведев Алексей. Прибытие Луначарского

Поликарпова Дарина. Фильм о фильме

Рутковский Вадим. Привидение свободы

Сапрыкин Юрий. Пятьдесят оттенков белого

Селезнёв Максим. Монетка упала третьей стороной

Семенов Максим. Пейзаж с массой и революцией

Сенченко Анастасия. Картины идеального мироустройства

Спутницкая Нина. В стране маленьких человечков

Таежная Алиса. Третья лишняя

Хлебникова Вероника. Свето-воздушная диалектика

ИМЕНА

ЗИГФРИД ДЕБРЕБАН (Зиг) 1/2

Филиппов Алексей. Душа

РОБЕРТО МИНЕРВИНИ 1/2

Минервини Роберто: «Снимать фильмы – это герилья...» *(Публикация Анны Филипповой.)*

Филиппова Анна. Sex, drugs and guns

БЕН РИВЕРС 1/2

Майзель Евгений. Бен Риверс. Искусство утопии

АББАС КИАРОСТАМИ 5/6

Абдуллаева Зара. Дубли

Артамонов Алексей. Взгляд из зала

Гусятинский Евгений. Кино и его двойник

Долин Антон. ЗТМ

Касьянова Ольга. Забери меня домой

Кушнарева Инна. В масштабе

ЛИТЕРАТУРА И КИНО 11/12

Ниман Анна. Похвала непомерным людям

Рейзор Саша. Рождение полиамории

Фредерик Х. Уайт. Пощечина американскому вкусу

ПУБЛИКАЦИИ

Кейл Полин. Воспитание Кейна 3/4

Киаростами Аббас. Мир А.К. 5/6

Киаростами Аббас. Странный гражданин! 5/6

Киаростами Аббас. Фотография. Заметки 5/6

Кушнарева Инна. Кейл и «Кейн» 3/4

РАЗБОРЫ

Малюкова Лариса. Некто анимадок 1/2

Наумов Лев. Самая плодородная из пустынь 11/12

Цыркун Нина. Они стояли молча в ряд 11/12

РАЗБОРЫ. Авангард, видеоарт ... 3/4

Медведев Алексей. Билл Виола. Погружение

Майзель Евгений. Уроки американского андерграунда

РАЗБОРЫ. Видеоарт 9/10

Данцис Маша. Снимай себя!

Краснослободцева Анна. И мой сурок

Першеева Александра. Искусство обходного маневра

Селезнёв Максим. Распознавание образов

Селезнёв Максим – Шишко Ольга – Мамулия Дмитрий. «Долгое бывает время»

Фадеева Татьяна. Медиаарт: вектор на расширение

Фролов Дмитрий. Калейдоскопическое ви́дение в мире грёз

РАЗБОРЫ. Интермедиа 9/10

Арсеньев Павел. Софт – это новое медиа

Кушнарева Инна. Проходной двор

Майзель Евгений. Авангард 2.0

Майзель Евгений. Intermedia

Суслова Евгения. Гравитация смерти

РАЗБОРЫ. «Манк» 3/4

Долин Антон. Папино кино

Закревская Анна. Разбирая Гэри

Сокольская Анна. Шекспир отдыхает

Цветков Алексей. Обезьянка с шарманкой

Цыркун Нина. В саду Аллаха

РЕПЕРТУАР

Абдуллаева Зара. Отголоски *(Венеция)* ... 1/2

Абдуллаева Зара. Частная жизнь исторического человека *(«Артдокфест», IDFA)* 1/2

Акимов Виталий: «Никакой подлинности в кино быть не может». *(Записала Анна Филиппова.)* 1/2

Артамонов Алексей. Мистерия *(«Московская премьера», «Послание к человеку»)* 1/2

Дроздова Марина. Небоскребы внутрь *(«Артдокфест»)* 1/2

Казючиц Максим. Телефон *(«Флаэртиана»)* 1/2

Карташов Андрей. Девочка и страх *(IDFA)* 1/2

Карцев Никита. Боль *(«Артдокфест»)* 1/2

Катаев Денис. Любовь – это имя *(«Артдокфест»)* 1/2

Матвиенко Кристина. Детский альбом *(«Артдокфест», «Послание к человеку»)* 1/2

Матвиенко Кристина. Никто не хотел умирать *(«Флаэртиана», IDFA)* 1/2

Печенкин Павел: «Лицо крупным планом». *(Беседу ведет Сергей Сычев.)* *(«Флаэртиана»)* 1/2

Рози Джанфранко. Перемещенные лица. *(Беседу ведет Антон Долин.)* 1/2

Сиривля Наталья. Тоска по вере *(«Послание к человеку»)* 1/2

Скопин Петр. Поэмы полярной ночи *(«Артдокфест»)* 1/2

Слядковский Ежи: «...social actors...» *(Записала Анна Филиппова.)* 1/2

Стишова Елена. Голоса *(«Послание к человеку», DOC-Leipzig)* 1/2

Шагельман Юлия. На теплоходе музыка играет *(«Артдокфест»)* 1/2

Шаповал Александра. (На)против хищника *(«Послание к человеку»)* 1/2

Шаповал Александра. Я/Мы космос *(«Послание к человеку»)* 1/2

РЕПЕРТУАР. Берлинале-2021 .... 5/6

Абдуллаева Зара. Столкновение

Дёшин Сергей. Горсть земли

Долин Антон. Масочный режим

Ильина Ксения. В чужом кругу

Малюкова Лариса. Естественно, свет

Плахов Андрей. Вкус глобализации
Пронченко Зинаида. Открытая дверь
Реутова Ксения. День учителя
Селезнёв Максим. Ошибка выживших
Филиппов Алексей. Экстаз фантазии

РЕПЕРТУАР. Венеция 11/12

Абдуллаева Зара. Беспокойство
Григоров Никита. Режиссер и носорог
Долин Антон. На дне
Килганова Гилана. Цвета его палитры
Коваленко Юлия. Избавь одинокую мою
Меликова Анна. Реальность в ее животе
Плахов Андрей. Диана, химера масскульта
Пронченко Зинаида. Новый город
Филиппов Алексей. Вечный (с)бой
Хлебникова Вероника. Мама Педро
Цыркун Нина. Вне зоны и доступа

РЕПЕРТУАР. Голливуд сегодня 3/4

Беляев Александр. Душа просит джаза
Власова Виолетта. Пересборка комического
Зайцев Александр. Блюз широкого проката
Касьянова Ольга. Камень, камера, бумага
Ляхович Даниил. Война – это деньги, деньги – это война
Москвитин Егор. Кома из ситкома
Спутницкая Нина. Вниз
Таежная Алиса. Король Лонг-Айленда
Таежная Алиса. Что не так с...
Филиппов Алексей. Сыграй меня нежно
Цыркун Нина. Blowin' in the Wind
Шаповал Александра. Практика узнавания

РЕПЕРТУАР. Дебюты 7/8

Агапова Оксана. Бесприютность
Верхоглядов Илья. Горе без ума
Долин Антон. Инкогнито *(«Артдокфест»-2021)*
Ильина Ксения. Малышка в беде
Захаров Владимир. Новое женское
Казючиц Максим. Провинциальная история
Карташов Андрей. Как остров
Касьянова Ольга. Кого связала порванная нить
Коршунов Всеволод. Вычитание из рая
Кузьмина Лидия. Нейронные связи
Кук Адам. Разоблаченная Канада. (*Перевод с английского Евгения Майзеля.*)
Лаврецкий Никита. Зеркало для зумеров
Ляхович Даниил. Дайте мне тишину
Малюкова Лариса. Микрокосм
Матвиенко Кристина. Расползающаяся красота
Меликова Анна. Без семьи
Меликова Анна. Коллективная автобиография
Пронченко Зинаида. Смерти навстречу
Рутковский Вадим. Кто бросит в него камешек?
Савельев Игорь. Краткий курс имперского визуала
Сиривля Наталья. Газлайтинг
Сиривля Наталья. Коготок увяз, всей птичке пропасть...
Спутницкая Нина. Не красная пустыня
Стишова Елена. Мальчик девочку убил. Версия
Стишова Елена. На страстной
Ткебучава Теа. Сама себе абьюзер
Филиппов Алексей. Бе(г)лый русский
Филиппов Алексей. Профессия: река
Фомочкин Антон. Главный герой второго плана
Шабаев Марат. За мечтой
Шагельман Юлия. Община-на-крови

РЕПЕРТУАР. Канны 9/10

Абдуллаева Зара. В ролях

Артюх Анжелика. Язык тела

Беликов Егор. Памятник памятнику

Вирасетакун Апичатпонг: «Когда на моих фильмах спят, я принимаю это как комплимент». *(Беседу ведет Антон Долин.)*

Ганкин Лев. (Не)всерьез

Гусятинский Евгений. Автономия

Долин Антон. Конкретная музыка

Карташов Андрей. Перестаньте на меня смотреть

Малюкова Лариса. Поэма экстаза

Плахов Андрей. Без боли

Плахова Елена. Потемки финской души

Пронченко Зинаида. Мадам Гексоген

Пронченко Зинаида. Сомнение

Селезнёв Максим. После кинематографа

Стишова Елена. Протосюжет

Стрельчук Анна. Тело как революция

Сукманов Игорь. Вопиющий в пустыне

Хамагути Рюсукэ: «Жизнь – это непреднамеренный суицид». *(Беседу ведет Зинаида Пронченко.)*

Цыркун Нина. Нырнуть в анабиоз

Эньеди Ильдико. Шкатулка Пандоры. *(Беседу ведет Антон Долин.)*

РЕПЕРТУАР. Русское 11/12

Абдуллаева Зара. Отпустило

Алиев Тимур. Белые пятна

Долин Антон. Все свободны

Карцев Никита. Перелом

Ляхович Даниил. Дистанция

Майзель Евгений. Театр раскрывается

Медведев Алексей. Научиться говорить

Савельев Игорь. Век свободы не видать

Селезнёв Максим. Потусторонняя Русь

Сиривля Наталья. Душа с консумацией

Стишова Елена. Мой милый, что тебе я сделала?

Цыркун Нина. Recycle

ЧТЕНИЕ

Давыдов Дмитрий. Песни лета **1/2**

Фильмы и сериалы, о которых писали в «Искусстве кино» в 2021 году

«10 на десять» *(10 on Ten)* (Алексей Артамонов) **5/6**

«24 кадра» (*Frames*) (Ольга Шишко; рубрика «Разборы. Видеоарт») **9/10**

«25-й час» (*25th Hour*) (Оксана Агапова) **3/4**

«Агент Мамбо» (Егор Беликов **1/2**

«Круглый стол» «ИК») **1/2**

«Анимированная жизнь» (*Life, Animated*) (Лариса Малюкова) **1/2**

«Аннетт» (*Annette*) (Лев Ганкин **9/10**

Антон Долин **11/12**

Андрей Карташов) **9/10**

«**Африка в алфавитном порядке**» (*ABC Africa*) (Алексей Артамонов) ... **5/6**

«Аэлита» (Андрей Гореликов) **7/8**

«Бабушки» (*Abuelas*) (Лариса Малюкова) **1/2**

«Бабы рязанские» (Ольга Касьянова) **7/8**

«Банды Нью-Йорка» (*Gangs of New York*) (Антон Фомочкин) **3/4**

«Башня» (*Tower*) (Лариса Малюкова) ... **1/2**

«Бебиа, по моему единственному желанию» (*Bebia, à mon seul désir*) (Ольга Касьянова) **7/8**

«Белый день» (Елена Слатина) **1/2**

«Белый орел» (Максим Семенов) **7/8**

«Бенедетта» (**«Искушение»**) (*Benedetta*) (Лариса Малюкова) **9/10**

«Бог Дьёсёгёй» *(«Джёсёгёй Айыы»)* (Антон Долин **1/2**

Кэрэмэн Сата/Екатерина Романова) **1/2**

«Бойцовский клуб» (*Fight Club*) (Антон Долин) **3/4**

«Брат», «Брат-2» (Анна Ниман) **11/12**

«Брачная история» (*Marriage Story*) (Оксана Агапова) **3/4**

«Бриллианты навсегда» (*Diamonds Are Forever*) (Ольга Брилева, Арсений Брилев **9/10**

Антон Фомочкин) **9/10**

«Будьте здоровы» (*Bless You*) (Елена Стишова) **1/2**

«Буор кут» (Любовь Борисова) **1/2**

«Вальс с Баширом» (*Vals Im Bashir*) (Лариса Малюкова) **1/2**

«ВандаВижн» (*WandaVision*) (Анна Закревская **11/12**

Егор Москвитин) **3/4**

«Введение» (*Inteurodeoksyeon*) (Максим Селезнёв) **11/12**

«В ее ботинках» (*In Her Boots*) (Лариса Малюкова) **1/2**

«В мире животных» (*Creature Comfort*) (Лариса Малюкова) **1/2**

«Веди мою машину» (*Doraibu mai ka*) (Зара Абдуллаева **9/10**

Рюсукэ Хамагути – Зинаида Пронченко) **9/10**

«Великий утешитель» (Андрей Карташов) **7/8**

«Вера» (*Faith*) (Наталья Сиривля) **1/2**

«Весенняя пора» *(«Сааскы кэм»)* (Любовь Борисова) **1/2**

«Вечные» (*Eternals*) (Нина Цыркун) **11/12**

«Вещи» (*Things*) (Евгений Майзель) **1/2**

«Вкус» *(V)* (Андрей Плахов) **5/6**

«Вкус вишни» (*Ta'm e guilass*) (Антон Долин **5/6**

Алексей Артамонов) **5/6**

«Властелин быта» (Нина Спутницкая) **7/8**

«Власть пса» (*The Power of the Dog*) (Юлия Коваленко) **11/12**

«Водочный завод» (*Vodkafabriken*) (Юлия Шагельман) **1/2**

«Война» (Анна Ниман) **11/12**

«Волк» (Елена Стишова) **7/8**

«Вор» («Васька-забияка», «Вася и Дружок», «Легкая кавалерия») (Нина Спутницкая) **7/8**

«Воскрешая мертвецов» (*Bringing Out the Dead*) (Антон Фомочкин) **3/4**

«Все прошло хорошо» *(Tout s'est bien passé)* (Андрей Плахов) **9/10**

«Вступление» (*Inteurodeoksyeon*) (Сергей Дёшин) **5/6**

«Всю ночь» (*Toute une nuit*) (Инна Кушнарева) **9/10**

«Гаражане» (*Garagenvolk*) (Марина Дроздова) **1/2**

«Гарри Поттер и узник Азкабана» (*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*) (Анна Закревская) **3/4**

«Где дом друга?» *(Khane-ye doust kodjast?)* (Зара Абдуллаева) **5/6**

«Герда» (Наталья Сиривля) **11/12**

«Герой» (*Ghahreman*) (Зинаида Пронченко) **9/10**

«Глотай» (*Swallow*) (Теа Ткебучава) **7/8**

«Голдфингер» (*Goldfinger*) (Антон Фомочкин) **9/10**

«Голос тишины» (*Sorido eopsi*) (Владимир Захаров) **7/8**

«Горбачев. Рай» (*Gorbachev. Heaven*) (Зара Абдуллаева) **1/2**

«Города и годы» (Максим Семенов) **7/8**

«Горькая любовь» (*Bitter Love*) (Юлия Шагельман) **1/2**

«Господин Бахманн и его класс» (*Mr. Bachmann and His Class*) (Ксения Реутова) **5/6**

«Гражданин Кейн» (*Citizen Kane*) (Полин Кейл) **3/4**

«Дальше есть счастливая земля» (*There Is a Happy Land Further Away*) (Евгений Майзель) **1/2**

«Два года в море» (*Two Years at Sea*) (Евгений Майзель) **1/2**

«Двадцатый век» (*The Twentieth Century*) (Адам Кук; перевод с английского Евгения Майзеля) **7/8**

«Девушка и паук» (*Das Mädchen und die Spinne*) (Ксения Ильина) **5/6**

«Девушка, подающая надежды» (*Promising Young Woman*) (Алиса Таежная) **3/4**

«Девушка с татуировкой дракона» (*The Girl with the Dragon Tattoo*) (Антон Долин) **3/4**

«Декабрюхов и Октябрюхов» (Анастасия Сенченко) **7/8**

«Дело» (Елена Стишова) **9/10**

«Десять» (*Ten*) (Алексей Артамонов) **5/6**

«Детство предводителя» (*L'enfance d'un chef*) (Антон Фомочкин) **7/8**

«Дислексия» (Лариса Малюкова) **1/2**

«Добытчица» (*The Breadwinner*) (Лариса Малюкова) **1/2**

«Дождливый день в Нью-Йорке» (*A Rainy Day in New York*) (Антон Фомочкин) **3/4**

«Доктор Ноу» (*Dr. No*) (Антон Фомочкин) **9/10**

«Дон Жуан» (*Don Juan*) (Юлия Шагельман) **1/2**

«Дом Дугина» (Евгения Суслова) **9/10**

«Дорога» (*Suol*) (Любовь Борисова) **1/2**

«Досье "Ипкресс"» (*The Ipcress File*) (Анна Закревская) **9/10**

«Дракула» (*Dracula*) **3/4**

«Другая сторона» (*The Other Side*) (Анна Филиппова) **1/2**

«Другое имя» (Тимур Алиев) **11/12**

«Дунай» (Алексей Филиппов) **7/8**

«Душа» (*Soul*) (Александр Беляев **3/4**

Нина Спутницкая) **3/4**

«Дыра» (*Il buco*) (Антон Долин) **11/12**

«Дюна» (*Dune: Part One*), *режиссер Дени Вильнёв* (Лев Наумов) **11/12**

«Дюна» (*Dune*), *режиссер Дэвид Линч* (Лев Наумов) **11/12**

«Его дочь» (Анна Закревская) **1/2**

«Ей это нужно позарез» (*She's Gotta Have It*) (Оксана Агапова) **3/4**

«Естественный свет» (*Természetes fény*) (Лариса Малюкова) **5/6**

«Жасмин» (*Jasmine*) (Лариса Малюкова) **1/2**

«Женщина, которая превратилась в замок» (*The Woman Who Turned into a Castle*) (Лариса Малюкова) **1/2**

«Живешь только дважды» (*You Only Live Twice*) (Антон Фомочкин) **9/10**

«Жизнь» (Кэрэмэн Сата/Екатерина Романова) **1/2**

«Зависнуть в Палм-Спрингс» (*Palm Springs*) (Нина Спутницкая) **7/8**

«Загадочная история Бенджамина Баттона» (*The Curious Case of Benjamin Button*) (Антон Долин) **3/4**

«За забором» (Лариса Малюкова) **1/2**

«Звук металла» (*Sound of Metal*) (Даниил Ляхович) **7/8**

«Зеленее травы» (*Greener Grass*) (Виолетта Власова) **3/4**

«Земля голубая, будто апельсин» (*The Earth Is Blue as an Orange*) (Петр Скопин) **1/2**

«Земля кочевников» (*Nomadland*) (Ольга Касьянова) **3/4**

«Земун» (Елена Стишова) **11/12**

«Знаменитость» (*Celebrity*) (Антон Фомочкин) **3/4**

«Зодиак» (*Zodiac*) (Антон Долин) **3/4**

«Иван Денисович» (Игорь Савельев) **11/12**

«Игра» (*The Game*) (Антон Долин) **3/4**

«И жизнь продолжается» (**«Жизнь и ничего более»**, *Zendegi va digar hich*) (Зара Абдуллаева) **5/6**

«Из России с любовью» (*From Russia with Love*) (Антон Фомочкин) **9/10**

«Иктамули» (*Iktamuli*) (Лариса Малюкова) **1/2**

«Ильязд» (Евгений Майзель) **11/12**

«Искры из глаз» (*The Living Daylights*) (Антон Фомочкин) **9/10**

«Искушение» (**«Бенедетта»**) (*Benedetta*) (Лариса Малюкова) **9/10**

«Искушение Николая Ленивкова» (Анна Ниман) **11/12**

«История моей жены» (*A feleségem története*) (Ильдико Эньеди – Антон Долин) **9/10**

«Истории семьи Майровиц» (*The Meyerowitz Stories New and Selected*) (Оксана Агапова) **3/4**

«Исчезнувшая» (*Gone Girl*) (Антон Долин) **3/4**

«Казино “Рояль”» (*Casino Royal*) (Антон Фомочкин) **9/10**

«Как влюбленный» (*Like Someone in Love*) (Ольга Касьянова) **5/6**

«Кальмар и кит» (*The Squid and the Whale*) (Оксана Агапова) **3/4**

«Камешки» (*Koozhangal / Pebbles*) (Вадим Рутковский) **7/8**

«Капитан Волконогов бежал» (Антон Долин) **11/12**

«Карточный домик» (*House of Cards*) (Антон Долин) **3/4**

«Катя и Вася идут в школу» (Максим Казючиц) **7/8**

«Киногамма. Часть 1. Восток» (*Kinogamma Part One: East*) (Алексей Филиппов) **1/2**

«Киногамма. Часть 2. Дальний Восток» (*Kinogamma Part Two: Far East*) (Алексей Филиппов) **1/2**

«Книга моря» (Лариса Малюкова)..... **1/2**

«Колено Ахед» (*Ha’berech*) (Игорь Сукманов) **9/10**

«Кометы» (*I comete*) (Андрей Карташов) **7/8**

«Комната страха» (*Panic Room*) (Антон Долин) **3/4**

«Копия верна» (*Copie conforme*) (Зара Абдуллаева **5/6**

Ольга Касьянова) **5/6**

«Король круиза» (*King of the Cruise*) (Кристина Матвиенко) **1/2**

«Король Стейтен-Айленда» (*The King of Staten Island*) (Алиса Таежная) **3/4**

«Костер на ветру» (Любовь Борисова) **1/2**

«Краш» (Нина Цыркун) **11/12**

«Крик чайки» (*«Хопто хаһыыта»*) (Любовь Борисова) **1/2**

«Криптополис» (*Cryptozoo*) (Алексей Филиппов) **5/6**

«Кровопийцы» (*Blutsauger*) (Максим Селезнёв) **5/6**

«Круклин» (*Crooklyn*) (Оксана Агапова) **3/4**

«Крошка Шива» (*Shiva Baby*) (Ксения Ильина) **7/8**

«Крулик: дорога в загробную жизнь» (*Crulic – drumul spre dincolo*) (Лариса Малюкова) **1/2**

«Крупный план» (*Nema-ye Nazdik*) (Зара Абдуллаева **5/6**

Инна Кушнарева) **5/6**

«Купе № 6» (*Hytti nro 6*) (Елена Плахова) **9/10**

«Легенда о Зигфриде» (*The Legend of Siegfried*) (Алексей Филиппов) **1/2**

«Леон» (*Léon*) (Анна Закревская) **3/4**

«Лес – вижу тебя повсюду» (*Rengeteg – Mindenhol látlak*) (Зара Абдуллаева) **5/6**

«Лето» (Никита Лаврецкий) **7/8**

«Летовье» (*«Сайылык»*) (Любовь Борисова) **1/2**

«Лето у дедушки» (*Nam-mae-wui yeo-reum-bam*) (Владимир Захаров) **7/8**

«Лиса» (*Fox*) (Анна Меликова) **7/8**

«Луи» (*Louie*) (Оксана Агапова) **3/4**

«Лука» (*Luca*) (Всеволод Коршунов) **7/8**

«Луна и сын: воображаемый разговор» (*The Moon and the Son: An Imagined Conversation*) (Лариса Малюкова) **1/2**

«Луна, 66 вопросов» (*Selene 66 Questions*) (Анна Меликова) **7/8**

«Люблю, скучаю, надеюсь увидеть тебя до своей смерти» (*I Love You I Miss You I Hope I See You Before I Die*) (Андрей Карташов) **1/2**

«Ма Рейни: Мать блюза» (*Ma Rainey's Black Bottom*) (Александр Зайцев) **3/4**

«Мааппа» (Любовь Борисова) **1/2**

«Мальчик» (Виталий Акимов **1/2**

Денис Катаев) **1/2**

«Мальчик и озеро» (*«Оҕо куйуурдуу турара»*) (Любовь Борисова) **1/2**

«Мама, я дома» (Алексей Филиппов) **11/12**

«Манк» (*Mank*) (Антон Долин **3/4**

Анна Закревская **3/4**

Анна Сокольская **3/4**

Алексей Цветков **3/4**

Нина Цыркун) **3/4**

«Манхэттен» (*Manhattan*) (Антон Фомочкин) **3/4**

«Марево любви» (*«Туман буолбут тапталл»*) (Любовь Борисова) **1/2**

«Медея», *режиссер Александр Зельдович* (Зара Абдуллаева **11/12**

Елена Стишова) **11/12**

«Медленное действие» (*Slow Action*) (Евгений Майзель) **1/2**

«Милая Фрэнсис» (*Frances Ha*) (Оксана Агапова) **3/4**

«Минари» (*Minari*) (Александра Шаповал) **3/4**

«Мир согласно Далиборку» (*Svet podle Daliborka*) (Александра Шаповал) **1/2**

«Мисс Менд» (Александра Боканча **7/8**

Анастасия Сенченко) **7/8**

«Мне не больно» (Анна Ниман) **11/12**

«Мои дни славы» (*Mes jours de gloire*) (Антон Фомочкин) **7/8**

«Мой убийца» (Алиса Таежная) **1/2**

«Молоко птицы» (Елена Стишова) **7/8**

«Море волнуется раз» (Никита Карцев **11/12**

Алексей Медведев) **11/12**

«Моя бабушка» (Анастасия Сенченко) **7/8**

«Моя звезда» (*Mein Stern*) (Анна Меликова) **7/8**

«Мультфильмы от полиции» (Лариса Малюкова) **1/2**

«На близком расстоянии» (Даниил Ляхович) **11/12**

«Надо мною солнце не садится» (Ева Иванилова) **1/2**

«Наездник» (*The Rider*) (Ольга Касьянова) **3/4**

«Наемный убийца: комната 164» (*El Sicario, Room 164*) (Зара Абдуллаева) **1/2**

«На секретной службе Ее Величества» (*On Her Majesty's Secret Service*) (Ольга Брилева, Арсений Брилев **9/10**

Антон Фомочкин) **9/10**

«Настя и Егор» (Анна Ниман) **11/12**

«Не время умирать» (*No Time to Die*) (Ольга Брилева, Арсений Брилев **9/10**

Нина Цыркун) **9/10**

«Негасимый огонь» (*Nicht löschbares Feue*) (Максим Селезнёв) **9/10**

«Нежное безумие, тяжкое безумие» (*Folie douce, Folie dure*) (Лариса Малюкова) **1/2**

«Незнакомая дочь» (**«Пропавшая дочь»**) (*The Lost Daughter*) (Зара Абдуллаева) **11/12**

«Неизменчивое море» (*The Unchanging Sea*) (Дмитрий Мамулия; рубрика «Разборы. Видеоарт») **9/10**

«Некто Паша Богуславский» (Лариса Малюкова) **1/2**

«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (Андрей Карташов **7/8**

Анастасия Сенченко) **7/8**

«Нет бога кроме меня» (Ева Иванилова **1/2**

Светлана Романова **1/2**

Кэрэмэн Сата/Екатерина Романова) **1/2**

«Неудачный трах, или Безумное порно» (*Babardeala cu bucluc sau porno balamuc*) (Антон Долин) **5/6**

«Никогда не говори "никогда"» (*Never Say Never Again*) (Ольга Брилева, Арсений Брилев) **9/10**

«Ничья» (Наталья Сиривля) **7/8**
«Новая Москва» (Стас Луговой) **7/8**
«Новый Гулливер» (Нина Спутницкая **7/8**
Ярослав Забалуев) **7/8**
«Ноктюрн» (*Notturno*) (Зара Абдуллаева **1/2**
Джанфранко Рози – Антон Долин) **1/2**
«Носорог» (*«Hocopiz»*) (Никита Григоров) **11/12**
«Ночь» (*The Night*) (Нина Цыркун) **11/12**
«Нуучча» (Алексей Филиппов) **7/8**
«Нью-Йорк, Нью-Йорк» (*New York, New York*) (Антон Фомочкин) **3/4**
«Нью-йоркские истории» (*New York Stories*) (Антон Фомочкин) **3/4**
«Обломок империи» (Максим Селезнев) **7/8**
«Обмяк» (Евгения Суслова) **9/10**
«Обходные пути» (Максим Селезнёв) **11/12**
«Общага» (Лариса Малюкова) **7/8**
«О воздушном летании в России» (Анна Ниман) **11/12**
«Огонь в море» (*Fuocoammare*) (Зара Абдуллаева **1/2**
Джанфранко Рози – Антон Долин) **1/2**
«Одна ночь в Майами» (*One Night in Miami*) (Нина Цыркун) **3/4**
«Ольга» (*Olga*) (Анжелика Артюх) **9/10**
«Остановите сердцебиение» (*Stop the Pounding Heart*) (Анна Филиппова) **1/2**
«От всего сердца» (*Make it Soul*) (Лариса Малюкова) **1/2**
«Отец» (*The Father*) (Илья Верхоглядов) **7/8**
«Отлив» (*Low Tide*) (Анна Филиппова) **1/2**
«Охотник за разумом» (*Mindhunter*) (Антон Долин) **3/4**
«Падение» (*Falling*) (Зинаида Пронченко) **7/8**
«Память» (*Memoria*) (Апичатпонг Вирасетакун – Антон Долин **9/10**
Евгений Гусятинский **11/12**
Антон Долин) **9/10**
«Папа» (Никита Карцев) **1/2**
«Параллельные матери» (*Madres paralelas*) (Гилана Килганова **11/12**
Вероника Хлебникова) **11/12**
«Персеполис» (*Persepolis*) (Лариса Малюкова) **1/2**
«Петровы в гриппе» (Нина Цыркун) **9/10**
«Планета» (*El Planeta*) («Санденс») **3/4**
«Поговорим» (Лариса Малюкова) **1/2**
«Подельники» (Юлия Шагельман) **7/8**
«По закону» (Андрей Карташов) **7/8**
«Пойманы в сети» (*V síti*) (Александра Шаповал) **1/2**
«Покидая благоухающую гавань» (Любовь Борисова) **1/2**
«Покуда будет ветер» (*«Тыал баарын тухары»*) (Любовь Борисова **1/2**
Кэрэмэн Сата/Екатерина Романова) **1/2**
«После Янга» (*After Yang*) (Максим Селезнёв) **1/2**
«Последний день свободы» (*Last Day of Freedom*) (Лариса Малюкова) **1/2**
«Последний черный в Сан-Франциско» (*The Last Black Man in San Francisco*) (Оксана Агапова) **7/8**
«Праздник святого Иоргена» (Ярослав Забалуев) **7/8**
«Привидение, которое не возвращается» (Вадим Рутковский) **7/8**
«Привидения в Алтуфьево» (Лариса Малюкова) **1/2**
«Приключения Болвашки» (Нина Спутницкая) **7/8**
«Проклятая земля» (*«Сэттээх сир»*) (Любовь Борисова) **1/2**
«Пропавшая дочь» (**«Незнакомая дочь»**) (*The Lost Daughter*) (Зара Абдуллаева) **11/12**
«Проход» (*The Passage*) (Анна Филиппова) **1/2**
«Прощание» (Алексей Артамонов) **1/2**

«Пугало» («Круглый стол» «ИК») **1/2**

«Пятеро одной крови» (*Da 5 Bloods*) (Даниил Ляхович) **3/4**

«Пятый элемент» (*The Fifth Element*) (Анна Закревская) **3/4**

«Пять. 5 длинных планов, посвященных Ясудзиро Одзу» (*Five. Dedicated to Ozu*) (Алексей Артамонов) **5/6**

«Рабы» (*Slavar*) (Лариса Малюкова) **1/2**

«Разжимая кулаки» (Зара Абдуллаева **11/12**

Евгений Гусятинский) **9/10**

«Рапана» (Евгений Майзель) **11/12**

«Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (*Rosencrantz & Guildenstern Are Dead*) (Анна Закревская) **3/4**

«Рука бога» (*È stata la mano di Dio*) (Зинаида Пронченко) **11/12**

«Сайылык» (**«Летовье»**) (Любовь Борисова) **1/2**

«Санса» (*Sansa*) (Алексей Филиппов) **1/2**

«С.В.Д. – Союз великого дела» (Вероника Хлебникова) **7/8**

«Семь» (*Se7en*) (Антон Долин) **3/4**

«Серебряные коньки» (Игорь Савельев) **7/8**

«Скайфолл» (**«Координаты “Скайфолл”»** (*Skyfall*) (Антон Фомочкин **9/10**

Нина Цыркун) **9/10**

«Сквозь оливы» (*Zire darakhatan zeyton*) (Зара Абдуллаева) **5/6**

«Сломленные» (*Kaputt*) (Лариса Малюкова) **1/2**

«Случайность и догадка» (*Guzen to sozo*) (Зинаида Пронченко) **5/6**

«Смелость» (*Courage*) (Игорь Сукманов) **5/6**

«Смерть Меня» (Евгения Суслова) **9/10**

«Событие» (*L’événement*) (Анна Меликова) **11/12**

«Социальная сеть» (*The Social Network*) (Антон Долин) **3/4**

«Спенсер» (*Spencer*) (Андрей Плахов) **11/12**

«Спутник» (Лидия Кузьмина) **7/8**

«Стеклянный глаз» (Дарина Поликарпова) **7/8**

«Стоп-Земля» (Анна Меликова) **7/8**

«Строгий юноша» (Юрий Сапрыкин) **7/8**

«Суперзвезда» (**«Франция»**) (*France*) (Зинаида Пронченко) **9/10**

«Счастливая Чан Силь» (*Chansilineun bokdo malji*) (Владимир Захаров) **7/8**

«Счастлив ли человек высокого роста? Анимированная беседа с Ноамом Хомским» (*Is the Man Who Is Tall Happy? An Animated Conversation with Noam Chomsky*) (Лариса Малюкова) **1/2**

«Счастье» (Стас Луговой) **7/8**

«Счастье» (*Happiness*) (Максим Казючиц) **1/2**

«Тайна Чингис Хаана» («Круглый стол» «ИК» **1/2**

Сардаана Саввина) **1/2**

«Тени твоего детства» (Кристина Матвиенко) **1/2**

«Титан» (*Titane*) (Зинаида Пронченко **11/12**

Анна Стрельчук) **9/10**

«Тихий голос» (*Silent Voice*) (Антон Долин) **7/8**

«Тот, кто получает пощечины» (*HE Who Gets Slapped*) (Фредерик Х. Уайт) . **11/12**

«Третья Мещанская» (Алиса Таежная) **7/8**

«Тропа смерти» («Круглый стол» «ИК») **1/2**

«Трофим» (*в альманахе «Прибытие поезда»*) (Анна Ниман) **11/12**

«Тыгын Дархан» (Сергей Анашкин) ... **1/2**

«У всех мужчин должны быть туфли» (Лариса Малюкова) **1/2**

«Уксус» (*Ocet*) (Александра Шаповал) ... **1/2**

«Уплотнение» (Алексей Медведев) **7/8**

«Урал» (*Ural*) (Лариса Малюкова) **1/2**

«Фабиан, или Все летит к чертям» (*Fabian oder Der Gang vor die Hunde*) (Андрей Карташов) **11/12**

«Фантастика» (*The Fantastic*) (Александра Шаповал) **1/2**

«Феррум» (Сергей Анашкин **1/2**
Любовь Борисова) **1/2**
«Франция» (**«Суперзвезда»**) (*France*) (Зинаида Пронченко) **9/10**
«Французский вестник. Приложение к газете “Либерти. Канзас Ивнинг сан”» (*The French Dispatch*) (Егор Беликов) **9/10**
«Харбин – Москва. История Галины Деевой» (Лариса Малюкова) **1/2**
«Хлеб с ветчиной» (*Ham on Rye*) (Марат Шабаев) **7/8**
«Холодный расчет» (*The Card Counter*) (Нина Цыркун) **11/12**
«Хорас и Пит» (*Horace and Pete*) (Оксана Агапова) **3/4**
«Хэппи энд» (Наталья Сиривля) **7/8**
«Царь-птица» (*«Тойон кыыл»*) (Любовь Борисова **1/2**
Евгений Майзель) **1/2**
«Человек с золотым пистолетом» (*The Man with the Golden Gun*) (Антон Фомочкин) **9/10**
«Чермет» (Петр Скопин) **1/2**
«Черный снег» (Егор Карпов) **1/2**
«Чешская мечта» (*Český sen*) (Александра Шаповал) **1/2**
«Чикагская десятка» (*Chicago 10*) (Лариса Малюкова) **1/2**
«Чувак» (Кюнней Филиппова) **1/2**
«Чудесница» (Стас Луговой) **7/8**
«Чужой-3» (*Alien 3*) (Антон Долин) **3/4**
«Ширин» (*Shirin*) (Алексей Артамонов) **5/6**
«Шпион, выйди вон!» (*Tinker Tailor Soldier Spy*) (Анна Закревская) **3/4**
«Это моя земля» (*This Is My Land*) (Евгений Майзель) **1/2**
«Это Эдик» (Лариса Малюкова) **1/2**
«Я и мой магнит, и мой мертвый друг» (*Me and the Magnet and a Dead Friend*) (Лариса Малюкова) **1/2**
«Я люблю тебя, папочка» (*I Love You, Daddy*) (Оксана Агапова) **3/4**
MINSK (Борис Гуц) **5/6**

SUMMARY

Top ten movies of 2021, IK version.

Anna Melikova
Reality in her bump
Review of Audrey Diwan's L'ÉVÉNEMENT (France).

Zinaida Pronchenko
Modern city
Review of Paolo Sorrentino's È STATA LA MANO DI DIO (Italy).

Yulia Kovalenko
Get my lonely one out
Review of Jane Campion's THE POWER OF THE DOG (Gr. Britain – Australia – USA – Canada – New Zealand).

Zara Abdullaeva
Anxiety
Review of Maggie Gyllenhaal's THE LOST DAUGHTER (USA – Greece).

Veronica Khlebnikova
Pedro's mamma
Review of Pedro Almodóvar's MADRES PARALELAS (Spain – France).

Gilana Kilganova
His palette's colors
What are MADRES PARALELAS made out.

Nina Tsyrkun
Unattainable
Review of Paul Schrader's THE CARD COUNTER (Gr. Britain – China – USA).

Andrey Plakhov
Diana, chimera of pop-culture
Review of Pablo Larrain's SPENCER (Germany – Chili – Gr. Britain – USA).

Anton Dolin
The Lower Depths
Review of Michelangelo Frammartino's IL BUCO (Italy – France – Germany).

Alexey Filippov
Everlasting glitch
Review of Vladimir Bitokov's MAMA I'M HOME (Russia).

Nikita Grigorov
Director and rhino
Portrayal of Oleg Sentsov.

Anton Dolin
All dismissed
Review of Natasha Merkulova and Alexey Chupov's CAPTAIN VOLKONOGOV ESCAPED (Russia – Estonia – France).

Igor Savelyev
Rot for age in jail
Review of Gleb Panfilov's IVAN DENISOVICH (Russia).

Elena Stishova
What have I done to you, my dear?
Review of Alexander Zeldovich's MEDEA (Russia).

Zara Abdullaeva
Relieved
Review of Alexander Zeldovich's MEDEA (Russia).

Nikita Kartsev
Rupture
Review of Nikolai Khomeriki's FREEZE DANCE (Russia).

Alexey Medvedev
To learn speaking
Summing up Kinotavr.

Natalya Sirivlya
Sole with consummation
Review of Natalya Kudryashova's GERDA (Russia).

Timur Aliev
White spots
Review of Veta Geraskina's OTHER NAME (IT'S NOT HER NAME) (Russia – Bulgaria).

Daniil Lyakhovich
Distance
Review of Grigory Dobrygin's AT CLOSE DISTANCE (Russia – Lithuania).

Nina Tsyrkun
Recycle
Review of Oleg and Vladimir Presnyakov's CRUSH (Russia).

Evgeny Maizel
Theatre exposes
Review of Vitaly Suslin's CONCH SHELL (Russia).

Maxim Seleznev
Otherworldly Rus
Review of Ekaterina Selenkina's DETOURS (Russia – Netherlands).

Nina Tsyrkun
They were standing mutely in line
Review of Chloé Zhao's ETERNALS (Gr. Britain – USA).

Lev Naumov
The most productive of deserts
DUNE and the problem of adaptation.

Sasha Reyzor
Birth of polyamory
Osip Briks's CLEOPATRA.

Frederick H. White
A Slap in the Face of American Taste
Leonid Andreev's HE WHO GETS SLAPPED in USA.

Anna Niman
Praise to inordinate people
From Leskov to Balananov – from tale to narrative cinema.

Index-2021

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

ИК90

11/12 2021

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Фонд развития и поддержки социально-культурных проектов

Компании «СТС Медиа»

главный редактор Антон Долин
заместитель главного редактора Зара Абдуллаева
исполнительный директор Владимир Кочарян
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун, Евгений Гусятинский, Евгений Майзель
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
бухгалтер Мария Григорьева
секретарь редакции Елена Конашкова

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Зинаида Пронченко
редакторы сайта kinoart.ru Андрей Карташов, Максим Селезнёв
редактор соцсетей Михаил Моркин

куратор спецпроектов Анна Закревская
креативный продюсер Светлана Матюшина
менеджер проектов Галина Юскина
куратор исторических проектов Наталья Рябчикова
продюсер издательских проектов Станислав Дединский

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

АДРЕС РЕДАКЦИИ

119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 553
Телефон *(499)* 248 28 22
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 22.11.2021. Подп. к печати 10.12.2021
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная. 264 с.

Тираж 3000 экз.
Заказ
Отпечатано в ФГУП «Издательство «Наука»
(Типография «Наука»)
121099, Москва, Шубинский пер., 6

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22

© Журнал «Искусство кино», 2021

16+

ISSN 0130–6405

КАРО /АРТ

- ПРЕМЬЕРЫ
- ФЕСТИВАЛИ
- РЕТРОСПЕКТИВЫ
- СОБЫТИЯ, ОПРЕДЕЛЯЮЩИЕ КУЛЬТУРНУЮ ЖИЗНЬ ГОРОДА

18+

@KAROFILMART

БИЛЕТЫ НА KAROFILM.RU/ART

Волконогов и другие: российское кино 2021 года _93–163